Deutsche Philologie

Die „Himmel-Schlüssel"

des

Hans Aßmann von Abschatz

Formanalyse, zugleich ein Beitrag zum Problem der "Wechselseitigen Erhellung der Künste"

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät
der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster

vorgelegt von

Anton Hans Meyer

aus Bochum

1935

1939

DRUCK: H. PÖPPINGHAUS O. H.-G., BOCHUM-LANGENDREER

Tag der mündl. Prüfung: 1. Juli 1935.

Dekan: Herr Prof. Dr. Jost Trier.

Referent: Herr Prof. Dr. Günther Müller.

Meinen Eltern

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41555428_0143

Gliederung.

Seite

Gliederung V
Literaturnachweis VI
Vorwort VIII
I. Barockarchitektur 1
1. Die architektonische Landschaft, Zeitwandlung Gotik — Barock in der Architektur 1
2. Der hohe Sakralbau 3
II. Barockliteratur: Das neue Gewißheitskriterium . . 5
III. Über „Wechselseitige Erhellung“ 6
IV. Die Formanalyse der „Himmel-Schlüssel“ . . . 7
1. Über Mann und Werk 7
2. Die Einzelanalyse 9
V. Eine Abhellung 32
VI. Gesamtergebnis und Erhellung 35
VII. Der „Ausblick“ 36

UNIV. LEIDEN BIBL.

Literaturnachweis.

v. Abschatz, Hans Aßmann: Poetische Übersetzungen und Gedichte, Breslau und Leipzig 1704.

— Anemons und Adonis Blumen. Herausgegeben von Günther Müller, Halle 1929.

Casper von Lohenstein, Daniel: Blumen, Breslau 1680.

Cysarz, Herbert: Deutsche Barockdichtung, Leipzig 1924.

Fischer, Albert und W. Tümpel: Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts, Bd. 3, Gütersloh 1906.

Gerhardt, Paul: Geistliche Lieder. Herausgegeben von Fr. von Schmidt, Leipzig o. J.

Gundolf, Friedrich: Martin Opitz, München und Leipzig 1924.

Hausenstein, Wilhelm: Vom Geist des Barock, München 1924.

Heckel, Hans: Geschichte der deutschen Literatur in Schlesien, Bd. 1, Breslau 1929.

Hofmann von Hofmannswaldau, Christian: Herrn von Hofmannswaldau und anderer Deutschen auserlesenen und bisher ungedruckten Gedichte, Breslau 1689.

v. Logau und Abschatz, Hans Aßmann von: Auserlesene Gedichte. Herausgegeben von Wilhelm Müller, Leipzig 1824.

Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, herausgegeben von Merkler, Paul und Stammler, Wolfgang, 1924 ff.

Müller, Günther: Geschichte des deutschen Liedes, München 1925.

— Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock, Potsdam o. J.

— Höfische Kultur der Barockzeit (Höfische Kultur von Hans Naumann und Günther Müller), Halle 1929, S. 79 ff.

Nadler, Josef: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, Regensburg 1931 ff.

Pachaly, Paul: Paulus Gerhardt als Lyriker, (Euphorion, Bd. 14), Leipzig und Wien 1907.

Petrich, Hermann: Paul Gerhardt, seine Lieder und seine Zeit, Gütersloh o. J.

Peuckert, Will-Erich: Das Leben Jakob Böhmes, Jena 1924.

Riehl, Hans: Barocke Baukunst in Österreich. Die Einführung des Barockstils in die deutsche Kunst, München 1930.

Scheffler, Karl: Der Geist der Gotik, Leipzig 1925.

Sellmann, Irmgard: Untersuchungen zum Leben und Dichten von Hans Aßmann von Abschatz (1934, Manuskript).

Viëtor, Karl: Geschichte der deutschen Ode, München 1923.

— Vom Stil und Geist der deutschen Barockdichtung, (Germ.-Romanische Monatsschrift, 14. Jahrgang) Heidelberg 1926.

Wackernagel, Martin: Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den germanischen Landen, 4. Aufl., Wildpark-Potsdam o. J.

v. Waldberg, Max: Die galante Lyrik, Straßburg 1885.
Walzel, Oskar: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, Wildpark-Potsdam o. J.
— Barockstil bei Klopstock, Festschrift für Max J. Jellinek, Wien und Leipzig 1928.
Wegener, Carl Hanns: Hans Aßmann von Abschatz, Berlin 1910.
Weisbach, Werner: Barock als Stilphänomen (Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 2. Jahrg., Bd. 2) Halle 1924.

Abkürzungen:

„Müller, Barock" für: G. Müller, Deutsche Dichtung v. Ausgang der Renaissance bis zum Ausgang des Barock.
„H.-S." für: „Himmel-Schlüssel" von Hans Aßmann v. Abschatz.
Die angegebenen Ziffern bedeuten die Seitenzahlen.

I. Barockarchitektur.

1. Die architektonische Landschaft, Zeitwandlung Gotik — Barock in der Architektur.

„Alles Barocke ist eine bestimmte Art des Gotischen. Die Kunst wird auf dieser Stufe virtuos, weil viele Erfahrungen technischer Art gesammelt worden sind und weil zugleich das Gefühl des Menschen wieder unruhig wird. Auch die virtuose Form ist eine Form des Überschwangs, wie die primitive; nur ist der Wille jetzt nicht mehr hoffnungsvoll, sondern skeptisch, ja zum Teil verzweifelt. Die Form ist nicht mehr starr, sondern unruhig bewegt“ [1]). „Stile“ sind einmalig, sind abgeschlossen, sind „ausschließende Gegensätze begrifflicher Ordnung“. Bei „Zeiten“ dagegen, als geschichtliche Erfüllung von Zeitspannen verstanden, kann eine voraufgehende „Zeit“ noch in einer folgenden wirksam sein, wie es beim Verhältnis der Renaissance- zur Barockzeit der Fall ist. Beide verhalten sich wie „etwa der Metallbarren zu den Münzen, die aus ihm geschlagen werden . . .“ [2]). Diese eindeutigende Aufklarung der beiden Begriffe ist voranzustellen, wenn es, wie im Folgenden, darum geht, — wenigstens andeutend — darzustellen, daß der Geist einer Zeit noch an künstlerischer Formung in einer anderen Anteil haben kann. Und wenn in diesem Abschnitt von „Barock“ gesprochen wird, so ist, genauer umgrenzt, jener damit gemeint, den baukunstgeschichtliche Forschung den des Hochbarock nennt, also die Zeit der Prägungen barocker Baugesinnung, die nach 1680 gefaßt wurden.

„Mit ganz anderem Charakter tritt das Gotische am Ende der Renaissancebewegung wieder hervor, nachdem es sich zwei Jahrhunderte lang nur in einigen Werken grüblerischer oder heftiger Persönlichkeiten in seltsamen Verkleidungen hervorgewagt hatte. Es tritt hervor, ohne die bis dahin gültige griechische Formensprache preiszugeben, es äußerte sich, indem es die Renaissanceformen verändert, übersteigert, mit Unruhe erfüllt, es tritt hervor

[1]) Scheffler 57.
[2]) Müller, Barock 128.

als Barock“ [3]). Es sei hier das äußere Schaubild skizziert, das die architektonische Landschaft bietet, in der der gotische und der hohe barocke Sakralbau stehen. Architektonische Landschaft — der Anspruch an sie enträt des beschreibenden Aufweises von Einzelbildungen innerhalb des besehenen Anschauungsfeldes, doch west und blüht sie in Einzelheiten, wenn diese solchen Wesens sind, daß sie dem Gesamt der Erscheinung der Landschaft zu dem ihr eigenen Gepräge verhelfen.

Gotischer Dom — immer ist seine Baulinie vertikal aufgesteilt, ein Gerade-Hinauf bindet alles, Gebet und Lied und Andacht, zusammen und führt es sonder Besinn und Bedacht zum Firmament empor. Stein hat fast nur noch den Auftrag, Geleiter himmelwärts zu sein, selbst der Turm wird durchbrochen, so leicht und ganz entselbstet, die Hochlinie schnellt durch rankes Geäst auf, während die Pfeiler in hochreißendem Mitspiel keine Last zu tragen scheinen, und Pforte und Fenster klingen mit in der aufeilenden Weise. Da kam im 15. und 16. Jahrhundert von Süden her das neue Formideal in die nördlicher gelegenen Länder, eine neue Ästhetik des Bauens, die vornehmlich in horizontaler Breitenschichtung dachte, ein Formideal, das klare „Übersichtlichkeit, edle Formenreinheit und ruhevolle Harmonie der Außenerscheinung“ forderte und auch aussprach [4]). Bald aber wurden die revolutionären Kräfte reg, gotischer Steildrang schoß in die kühlen Formen, und es ist bezeichnend, daß der Barock, Italien verlassend, gerade in den germanischen Ländern sich zu reichster Blüte entfaltete. Aufwärts wurde die Horizontale gesprengt, durchbrochen, emporgedacht.

Der Wille zum Turm, in der Gotik klar und kühn offenbart, äußert sich im hochbarocken Dom in mächtig hochgeworfener Schauseite und in dem mühsam und doch sicher hochgetragenen Aufwurf der Türme. Aufgebrochen wird das naive, harmonische Ineinanderspiel der Kuppel, die klare Rundung wird durchschossen, die Oval- (Hänge-) Kuppel entsteht. Der Aufbau der dramatischen Dissonanz beginnt, der Auftrieb aber kommt aus dem Innen, aus einem „neuen Gefühl für die vitale, wirklich körperhaft belebte Struktur der ganzen Baumasse“ [5]).

Gotik — wurde dort der Stein entleiblicht, hier, im Barock, wurde er entkräftet. Der Barock — „in weitem Umfang Augenkultur“ [6]) — bezieht das natürliche Licht mit ein in die Zahl seiner künstlerischen Gestaltungsmittel. Die Zeit der Gotik, naturwissen-

---

[3]) Scheffler 98.
[4]) Wackernagel 109.
[5]) Wackernagel 111.
[6]) Weisbach 251.

schaftlichem Erforschen des Elements noch nicht so nah wie das späte 17. Jahrhundert, kannte noch nicht die erlesene, erschöpfende Indienststellung des Lichtes, wie hochbarocke Baugesinnung sie sich erzwang. Wohl wirkte dieses zur Durchstimmung des Glasgemäldes, das das Hochfenster des gotischen Domes erfüllte, des gleichen Domes, der durch Lichtstimmung zwar Andacht schenkte, nicht aber Helligkeit und Farbenfreude im eigentlichen Sinn. Der hohe Sakralbau des Barock jedoch reißt Wände und Ovalkuppel auf — das Spiel mit dem Licht beginnt . . .

2. Der hohe Sakralbau.

Die Architektur überflügelt im Hochbarock die übrigen bildenden Künste. Im Anfang des 17. Jahrhunderts gibt es noch gotisch angelegte Kirchen, die aber bereits in ihrer äußeren Erscheinung, in dem inneren Aufbau, in Raumanlage und Formgebung dem Stil des Barock zugeordnet werden müssen [7]). Barockes Formgefühl bevorzugt ovale Raumformen, der longitudinal gerichtete Zentralbau entsteht [8]). Es konzentriert, was die Außengestaltung anbelangt, „alle Ausdrucksmittel auf die Eingangs- und Schauseite, unter gänzlicher Vernachlässigung des Übrigen . . . Diese bis auf die Eingangsfront schmucklosen, meist in ein stumpfes Rechteckgehäuse eingeschlossenen Kirchen offenbaren nur dem Eintretenden den ganzen Reichtum ihres Wesens: hier erst, in der innern Anlage des Raumgebildes gelangt der Barock zu einer positiven, unmittelbaren Ausprägung seiner architektonischen Sinnesart“ [9]). Neben der gesteigerten Lichtwirkung nimmt das Formgefühl der Zeit die Malerei ganz in seine Mitarbeit. Schlechthin barock ist ja bei aller Absicht, mächtig, weit und überraschend zu stimmen, das innere Baugesetz der Mannigfaltigkeit in der Einheit. Zu trennen ist, will man Formanalyse treiben an Beispielen der sakralen Baukunst des ausgehenden 17. Jahrhunderts, zwischen zwei Grundelementen des baukünstlerischen Ausdrucks: dem des Raumgefühls, das sich den Innenraum formt, und dem struktiven, statisch plastischen Gefühls, das die äußere Wandung, die Schale erstellt [10]). In diesem Blickfeld gesehen, scheinen die Fassaden nur die Aufgabe zu haben, einzustimmen für das zu betretende Innen des baulichen Gesamts [11]). Und wie in den späten Schloßbauten gewaltige Treppenanlagen die

---

[7]) Wackernagel 43.
[8]) a. a. O. 96 ff. Beispiele: Serviten-, Karlskirche Wien.
[9]) a. a. O. 110.
[10]) Wackernagel 19.
[11]) Beisp.: Neumünster Würzburg, Franziskanerk. Paderborn.

Absicht offenbaren, Hinleiter zu sein zu der umfassenden Helle des Innenraums, so sind auch dem barocken Dom hohe Stufenanordnungen oft vorgelagert, wie auch dem hochgereckten Altar in ihm. Einzustimmen und vorzubreiten — das ist eine der wesentlichsten Aufgaben all dieser Stilelemente, — den Blick in wacher, jäher und doch gezügelter Windung hinaufzuwerfen zu jenem schwebenden Hochpunkt, der für barocke Sehweise in der Höhenlichtung steht.

Die Schauseite ist die Erfüllung des gleichen inneren Baugesetzes, wie gleicherweise der Kuppelraum. (Kuppelraum: der mit und von dem Turmhelm bekrönte, d. h. mit hochgedrängter, nicht mehr in sich ruhender Wölbung bedachte innere Raum des Baukörpers). Sie spricht zweidimensional, was der Kuppelraum dreidimensional — in Höhe und Breite, wie die Fassade, dazu in Tiefe — ausspricht. Die Schauseite sockelt sich dem „Oben" zu, von Horizontalen durchschnitten und gebunden. In ihrem Abschluß erfährt sie eine Muldung, die himmelzugewandt ist, und die ganze Baumasse trägt sich ihr zu. Strengen, ja manchmal herben Gesichts sind die Fassaden mancher Jesuitenkirchen, aber auch sie haben Wellung und Verjüngung gegen das „Ende" zu.

So zeigt sich das Bild des kirchlichen Innenraums: der eigentliche Jubel zur Ehre Gottes wird gefeiert in der Oberhelle des Domes, wo in der Innenwandung der Ovalkuppel in blühenden Farben die Herrlichkeit des Jenseits gesprochen wird. Säulen, die sich gedreht, fast gequält hochwinden, rahmen die Gemälde der Altäre, über die das Gottesauge seine glänzenden Strahlen ergießt [12]). Hoch an die Wände hängt man Emporen [13]), und aus dem Laternenscheitel schwebt die weiße Taube dem Beschauer entgegen, von dort, wo Himmel, Erde einander berühren, wo man die Lichtfluten des Firmamentes einfängt in die von Menschenhand aufgesteilte Schale. Barock — hier wird es offenbar, ist nicht nur ein Hinauf, sondern auch ein Hinab: Dom klingt auf, Licht, Darsteller in ihm, gießt sich abwärts. „Raum ist dem Barock Fuß der Unendlichkeit, Licht Auge des Jenseits" [14]). Unruhe, Bewegung ist das alles, aber auch Gewißheitsbeseeltheit, der Schnittpunkt liegt in der Höhenlichtung. „Die Barockkunst rückte die Kuppel in eine mystische Sphäre, dorthin, wo Priester- und Laienraum zusammentreffen, sie stellt nicht mehr das Göttliche selbst dar, sondern das Drängen zu Gott. der als Gnadenquelle über allem schwebt . . ." [15]).

---

[12]) Karlskirche Wien, Kollegienkirche Salzburg.
[13]) Stiftskirche Melk an der Donau.
[14]) Hausenstein 91.
[15]) Riehl 7.

II. Barockliteratur:

Das neue Gewißheitskriterium.

Stilgeschichtlich gesehen, bleibt für den Barock zu beachten, daß sich in ihm die Symbiose von Gotischem und Renaissancemäßigem noch immer offenbart, und darin ist das letztere dominierend [16]). In den Werken des reinen Renaissancetypus ruht der Wesenspunkt noch immer im Gestalteten selber. Auch Barock hat ihn noch innerhalb des Werkes, verlegt ihn aber gegen das „Ende" zu. Barock, irgendwie immer vom Ausdruck bedrängte Form, läßt in seinem Werk durch den inneren Aufdrang den Wesenspunkt hochtragen.

Ein neues Gewißheitskriterium entsteht. „Den letzten Ausweis für das, was man als Wirklichkeit glaubt, sucht man im Befund des Bewußtseins" [17]). Barocker Sicht hat Gott all die Wunder getan, damit er „in der Figur spielet auf das künftige Ewige" [18]). Und wie es Jakob Bidermann ging „um den Stand des Menschen in der „Welt", dem unendlichen Raum" und sein übernatürliches Ziel [19]), so rang Jakob Böhme um die Ergründung des göttlichen „Ungrunds", und zwar suchte er die Lösung des Rätsels in der Seele des Menschen. In der Seele des Menschen! — Auch die Dramenreihe der „agierten Dispute" Gryphius' fußt, wenn auch nur in gewissem Sinn, auf dieser Erde: sein Werk ist einläßlich gespeist aus der „düstern Entsagung und einem schlechthin gotischen Ungenügen am Irdischen . . ." [20]). Wohl überrundet ihn die himmlische Gewißheit von der Belohnung im Jenseits, aber sein weltweher Gram steht in seinem Schaffen unmittelbar und deutlich ausgesagt. Und weil alles Hiersein, Welt und Mensch und Lust, vergeht und verweht, versucht die Bannung des Verfließenden in den glühenden Farben seiner Liebeslieddichtung der Dichter Hofmann von Hofmannswaldau, sein Werk ruht auf dem Erkennen der Welttrüglichkeit [21]). Ebenfalls aus dem Vergänglichkeitserlebnis heraus dichtete selbst Opitz während seiner Pariser Zeit. In dem «Quantum restat?» wählte er sich ein weltliches Memento, sein oft abgewandeltes „Ach Liebste laß uns eilen . . ." ist das Carpe diem eines Menschen, der, weil die Welt so wandelbar, zur Nutzung des Tages auffordert [22]).

---

16) Weisbach 233.
17) Müller, Barock 140.
18) Peuckert 65.
19) Müller, Barock 193.
20) Cysarz 165.
21) Müller, Geschichte des deutschen Liedes, 99 ff., vgl. auch Heckel, 252 und 307, auch die Sammlung Neukirch.
22) Gundolf 11.

Nicht so, als ob Askese die ethische Haltung des barocken Menschen hinaufwürfe zu primär transsubjektiv bezielter Weltflucht — nein, Barock richtet sein Auge stark auf die Not und Wirrnis dieser Welt, und in dem Wissen um das dunkle Sterben alles Irdischen wurzelt sein Hang, mahnend hinzuweisen auf das Einzig-Unvergängliche. Weil es so durchschüttert ist von dieser Einsicht, läßt es seine Dichtung zum Himmel weisen, aber in der dichterischen Gestaltung müssen so beide, vergehende Welt und ruhender Stern, Anteil haben am Stoffkern des Gedichts. Hier ist alles „Nein", drüben alles „Ja", diese Antithesis gibt die Pole des Gehalts, und in diese Polarität hängt barocke Gottesanschauung seinen „Angelstern", der den Glauben an den Triumph menschlicher Tugend über alle Widerwart kündet [23]). Wo aber die Haltung des Menschen immer mit dem Widerstand der vielgearteten Umschicht auf dieser Welt zu rechnen hat, muß dichterische Gestaltung dieses Erlebensverhältnisses auch immer von ihm sprechen: der Stern strahlt erst recht im Widerschein des Irdischen, sein Licht fällt einwärts, zurückgreifend. Das bedingt auch seine Stellung im Innenraum des Werks: er steht in der inneren Form oberhalb der Mittellinie, dem „Ende", dem Oben zu. Und nun, bewährt an dem entscheidenden Stilzug, beginnt sich der Ring einer wechselseitigen Erhellung zu schließen . . .

III. Über wechselseitige Erhellung.

Eine Aufgabe, die die Forderung erhebt, die geistliche Lyrik eines Dichters des späten 17. Jahrhunderts formanalytisch zu untersuchen. die dabei versuchen will, festzustellen, ob und inwiefern sich die Ergebnisse dieser Analyse in Beziehung setzen lassen können zu solchen, die an architektonischer Formgebung der gleichen Zeit gewonnen wurden, — eine solche Aufgabe wird immer notgedrungen das Problem der „Wechselseitigen Erhellung der Künste" wenigstens berühren müssen. Oskar Walzel hat in seinem Handbuch „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters" das Ergebnis der Forschungen zu diesem Fragenkomplex mitgeteilt. Für die hier gestellte Aufgabe kommen die folgenden Gedanken in Betracht: „Sprache der Kunst reden unmittelbarer als Dichtkunst die andern Künste. Denn Sprache der Kunst ist voller Gegensatz zur Sprache der begrifflichen Worte. Wer Sprache an Werken der bildenden Kunst oder der Musik verstehen gelernt hat, wird sie besser verstehen. wenn sie von Dichtkunst gesprochen wird" [24]). Ein-

[23]) Müller, Barock 213.
[24]) Walzel 266.

schränkend fährt er dann fort: „Und bloß soweit nehme ich dabei die Hilfe anderer Künste in Anspruch, als sie mir verraten, was am Dichtwerk unmittelbar und ohne diese Hilfe kaum oder garnicht zu ergründen ist“ [25]). Als für die vorliegende Fragestellung besonders verpflichtend sei auch hingewiesen auf die Ausführungen zum Thema „Wechselseitige Erhellung“, die Günther Müller im 2. Abschnitt des Teiles „Barock“, „Böhme, Bidermann und der Fortgang der Barockdichtung“ in seinem Handbuch macht [26]).

Die im Hinblick auf diesen Gegenstand von beiden Forschern getroffenen Begrenzungen sind bedingend auch für die vorliegende Arbeit. Ja, es sollen ureigene Vergleichsmöglichkeiten gefunden werden, — nicht Möglichkeiten „wechselseitiger Erhellung“ sollen an den für unsere Aufgabe zur Rede stehenden Künsten, die sich bewähren an den gewählten Gestaltungen aus beiden Bereichen der barocken Welt, aufgezeigt werden, sondern die Aufhellung der gegenüberstehenden, in Korrelat zueinander befindlichen Formungen soll da vorgenommen werden, wo sie sich mit einer inneren Notwendigkeit aus der Untersuchung der Formstruktur beider Objekte ergibt. Wie im Folgenden nur mit den Methoden der „niederen Mathematik neuerer Stilistik“ nicht vorgegangen werden wird, so begibt sich die nachfolgende Darstellung auch der Zuhilfenahme bereits gewonnener Kategorien, etwa solcher, wie sie Wölfflin für den barocken Stiltypus herausstellte. Nicht Kategorien eintragen-in, nein, sie auffassen-aus — das gilt es hier.

IV. Die Formanalyse der „Himmel-Schlüssel“.

1. Über Mann und Werk.

Der gestellten Aufgabe gemäß kann hier nicht den einzelnen biographischen Umschichtungen der „Himmelschlüssel“ nachgegangen werden. Ist schon eine chronologische Fixierung der Gedichte schlecht möglich, da sie nur selten Anhaltspunkte geben, die ihre zeitliche Einordnung bestimmen lassen könnten [27]), so sei an dieser Stelle wenigstens mitgeteilt, welche der Gedichte bislang haben datiert werden können. Ich kann mich dabei auf die Angaben Carl Hanns Wegeners berufen, besonders aber auf die erweiterten Untersuchungen zu diesem Punkt, die Irmgard Sellmann in der den „Untersuchungen zum Leben und Dichten von Hans Aßmann von Abschatz“ angefügten Tabelle zusammenfaßt [28]). (In der

---

[25]) Walzel 268.
[26]) Müller, Barock 175.
[27]) Sellmann 94.
[28]) Wegener 75; Sellmann 90—93 b.

Aufstellung sind die Namen Sellmann und Wegener mit „S“ bezw. „W“ bezeichnet). Es ergibt sich die folgende Datierung:

Unters. v.:	Jahr	Gedichttitel	In den H.-S. S.:
S	1664	„Cometen — Gedancken“	33
S	1666	„Genethliacum Deo Incarnato . . .“	42
S	1667	„Paschologium Nocte Sacra“	54
S	1667	„Ad amicum“	41
S	1672	„Nach dreymahl überstandener Feuers-Gefahr“ (W. setzt dies Gedicht an in das Jahr 1673, ohne nähere Begründung. S. stützt jedoch in der Tabelle das Abweichen in der Datierung: „1672 fanden in der Nachbarschaft von Abschatz drei Feuersbrünste statt“).	25
SW	1680	„Der unglückselge Mensch . . .“	15
SW	1695	„Dieses Jahr ist auch vollbracht . . .“	27
SW	1696	„Vier Creutze sind vorbey . . .“	31
S	1696	„In duodecimam . . .“	73
W	1698	„Betrachtung funffzig-jährigen Lebens-Lauffs“	144

In Abschatzs Sammlung „Himmel-Schlüssel“ sind 104 Gedichte zusammengefaßt. Ihr Gehalt ist gespeist von einer aufrechten, gewißheitsfrohen Innigkeit. Seine Frömmigkeit, in der all diese Gedichte wurzeln, ist echt und lauter. Gewiß ist hier nichts von einem schöpferischen Sinn, der den Menschen zu verdichten zwingt, was er fühlt, zu sprechen. Aber der in die humanistische Formkunst [29]) eingeklungene Ton ist der eines warmen, wackeren Herzens. Und da, wo er — wie im Beginn der Sammlung — Naturbetrachtung aussagt (um, wie in allen Gedichten, den religiösen Besinn anzuschließen), tönt er die Klänge echter Naturstimmung an, er findet Worte wie diese: „Der beglänzte Mond erbleichet Von der nahen Sonne Pracht / Aller Sternen Heer entweichet Mit der hingelegten Nacht . . .“ [30]).

In den „Himmel-Schlüsseln“ gibt Abschatz auch die Übersetzung eines Teils aus dem „Oedipus Aegyptiacus“ des Athanasius Kircher (H.-S. 18) und zwei Übertragungen aus Marino (H.-S. 15, 104). Das Verhältnis der Übersetzungen zu den Originalen, das Abschatz' Neuformungen brachte, ist bekannt. Seine Umdichtungen

---

[29]) Vgl. Müller, „Anemons und Adonis Blumen“, XII.
[30]) H.-S. 5.

tragen ganz den Charakter seiner künstlerischen Sinnesart. Völlig gewandelt in Gehalt und Gestalt, dem Original fern ist die „Übersetzung", die er von Guarinis Pastor fido anfertigte. Mit den „Himmel-Schlüsseln" Lohensteins haben die seinen, so könnte man überschärfend fast sagen, nur den Titel gemeinsam, so sehr unterscheiden sich das künstlerische Wollen und die Formstruktur der beiden Werke. Sah er bei der Übertragung des Pastor fido mehr „auf den Kern als die Schale" [31]), übertrug er dort auch ganz das Werk nach eigenem Gutdünken, so lassen gerade die Umdichtungen, die er von Marino («Apre l'huomo infelice allhor che nasce») verfaßte, erkennen, wie freizügig er die Übersetzung vornahm.

Die Methode der Untersuchung von Gesinn und Gesicht ist von dem Blick auf das Statisch-Plastische und von dem Raumgefühl her bestimmt. Eine Analyse der inneren Form eines Kunstwerkes wird nicht mit dem Mittel der Metrik und Strofik vorgehen dürfen, wenngleich — sollen „Schale" und Innenraum des gedichteten Gebilds in ihrer Formstruktur erkannt werden — Elemente aus ihnen herangezogen werden müssen. Da die Analyse an den einzelnen Gedichten vorgenommen wird, die aus sich selbst ihre Formensprache erkennen lassen sollen, verbindet sie oft Gehaltliches mit Gestaltlichem, wo es angängig erscheint: der Aufweis der Abfolge im Innenraum steht mit dem der Art der Umrißgebung in nahem Konnex. Daß nichts hineingesehen werden soll, ist unnötig zu erwähnen; manches einzelne Gedicht gibt nicht mehr als ein Stil- und Formkriterium aus sich her; Kategorien aufstellen und sie auffassen-aus heißt ja erst eine Anzahl künstlerischer Gebilde ihre Form offenbaren lassen und ihnen die gemeinsamen Formeigenheiten abgewinnen, die dann rückläufig wieder ihren Gemeingültigkeitswert am einzelnen Werk beweisen können.

2. Die Einzelanalysen.

Zunächst sei die Vorrede, die Hans Aßmann Freiherr von Abschatz seinen „Himmel-Schlüsseln oder Geistlichen Gedichten" voranstellte, hier wiedergegeben:

Es ist bey der itzigen sinnreichen und neugierigen Welt die Sprach- nicht weniger als die Blumen-Kunst auff das Höchste gestiegen. Der seines lobwürdigen Zweckes wegen hoch-preißbare Palmen-Orden hat die vornehmsten Gewächse dieser und der neuen Welt untersuchet und in seinen Garten versetzet. Was selbige vor Frucht getragen / lieget an offenem Tage. Man muß bekennen

[31]) Wegener 48.

daß durch Anleitung seiner Mit-Glieder und Nachfolge vieler andern es dahin kommen / daß alle Länder und alle Zungen unser Teutschland bereichert haben. Die Kunst oder Bemühung hat sich / die Natur selbsten zu übertreffen / bearbeitet / und was in fremdem Boden gewachsen / dem Teutschen erblich machen wollen / wiewohl mit ungleichem Fortkommen / indem ein Theil darvon in der ersten Blüte ersticket ist / ein Theil auff dem fremden Stocke Geruch und Farbe verlohren / das meiste dennoch wohl geblühet und gefruchtet hat.

Allhier zeigen sich auch einige theils inn- theils ausländische Gewächse von unterschiedener Gattung / gleichwie in einem Garten nicht nur hohe Bäume und prächtige Stauden / sondern auch niedrige Violen und kriechende Demutt angetroffen werden. Rüchen viele hiervon noch nach der ungereinigten Lufft des ersten Frühlings / so ist man ja gewohnet / zu selbiger Zeit mit schlechten Blumen für lieb zu nehmen / und findet hernach die andern desto angenehmer. Die Himmel-Schlüssel (Primulae Veris) stehen billich voran. Der HErr des Himmels gebe / daß wir alle den rechten Himmels-Schlüssel finden und ergreiffen.

....

Diese Vorrede stellt der Dichter seiner Sammlung von geistlichen Gedichten, „Himmel-Schlüssel“ betitelt, vorauf. Im Druckbild des Originals bemerkt man, daß die Worte „sinnreichen“ (Zeile 1) und „Palmen-Orden“ (Zeile 7—8) durch Starkdruck hervorgehoben sind. Wesentlich herausgeprägt ist durch noch mehr verstärkten Druck das Doppelwort „Himmel-Schlüssel (Z. 33—34). Vorher ist dieser Titel nicht genannt, er erscheint erstmalig im Schlusse der Vorrede. Hier steht auch die Wendung: „Der HErr des Himmels gebe / daß wir alle den rechten Himmels-Schlüssel finden und ergreiffen“. Es ist die Wendung innerhalb der Gedankenfolge der Vorrede, und zwar zu dem hin, wohin der Dichter seine geistlichen Gedichte richtet — zum „HErrn“. Auch wird der Vorworttitel in dem Schlußsatz noch einmal aufgegriffen, wenn auch in Abwandlung, diesmal erscheint er aber in regulärem Druck. Und das äußere Satzbild zeigt zwei Körper, die aufeinanderstehen (im Verhältnis von 23 : 14 Z.), wobei die letzten 3 Zeilen sich gedämpft nach oben hin verjüngen.

Dies in der Prosa der Einleitung — welch ein Ergebnis läßt nun eine in gleicher Linie am metrisch gefaßten, gereimten Gedicht vorzunehmende Beobachtung gewinnen? Das erste der Sammlung trägt die Überschrift „Ermunterung zur Andacht beym Erwachen“. (Die mehrzeiligen Überschriften aller Gedichte, sofern sie reine

Überschriften sind, verjüngen ihr Druckbild, die erste Zeile ist stets breiter gelagert als die, die darauf gesetzt wurde).

Ermunterung zur Andacht beym
Erwachen.

O Seele / werde wach vom Schlaffe deiner Sünden /
Der dich in eine Nacht ohn Ende stürtzen kan.
Nimm keinen falschen Schein zu deinem Führer an /
Und mühe dich das Licht der Ewigkeit zu finden.
Geh nicht den breiten Weg der weltgesinnten Blinden /
Die schnöder Ehre Blitz / und falscher Freude Wahn
Vom Tugend-Steige führt auff glatter Wollust Bahn /
Den Liebe / Lust und Schertz die Augen pflegt zu binden.

Erhebe dich im Geist bey das gestirnte Hauss /
Lass Schatten / Nebel / Nacht seyn unter deinen Füssen /
Und kläre deinen Sinn mit reiner Andacht aus.
So wird das Licht / dem Licht und Sonne folgen müssen /
Mit Strahlen seiner Gnad erleuchten deine Sinnen /
Daß du durch finstres Thal wirst sicher wandeln künnen.

Das äußere Schaubild: 14 Zeilen, gleich breit gelagert. Die Satzzeichen am Ende: zunächst in regelmäßiger Abwechslung der Punkt und der Aufstrich. (Zeile) 1: /, 2: ., 3: /. 4: ., 5: /, 6: ohne Satzzeichen, 7: /, 8: . . Auf diesem Körper der 8 Zeilen steht der der folgenden 6: 9: /, 10: /, 11: ., 12: /, 13: /, 14: . . Also: auf dem ersten, achtgliedrigen Block (regelmäßiger Wechsel der Satzzeichen, ausgenommen das sechste Glied, das aber, da ohne Satzzeichen, neutral bleibt,) ruht der zweite, sechsgliedrige, der sich selbst noch einmal teilt in 2×3 Glieder, die sich aufwärts hin verjüngen: gleiche Satzzeichengebung verbindet Raumteil 9 und 10 mit 12 und 13, Raumteil 11 mit 14. Und der Endreim? Das Sonett zeigt dies Reimschema: für das 1. und 2. Quartett: a `b/ b' a`; für das erste Terzett: c / d ` c /; für das zweite: d ` e ` c `. So zeigt das Formbild, hier gewonnen aus der Untersuchung der Endreimung, dieses: ein in sich geschlossener Rumpf (die beiden Stollen) trägt auf sich die Dreizeiligkeit zweier kleinerer Körper, die sich beide untereinander gleichen. Im dritten Würfel (Abgesang, Z. 9 -14) ist aber noch zu beachten, daß 9—12 wieder einander gebunden sind c d : c d. (Darin c noch stumpfen Reimes). Z. 13 und 14 aber bringen das neue Reimpaar e : e, das den ausströmenden, klingenden Endreim hat. So ist ein regelmäßig gebildeter Block „Funda-

ment“ für die beiden Aufsätze, dessen zweiter sich jedoch von weicherer Umrißgebung zeigt. Und diese Feststellung hat gleich den Anknüpfungspunkt für eine Beobachtung des Gedichtinnen in sich. Da ergibt sich denn, daß die Anrede an die Seele (O Seele . . .) mit mehreren Imperativen verflochten ist: (Zeile:) 1 (werde), 3 (nimm), 4 (mühe), 5 (geh), 9 (erhebe), 10 (lass), 11 (kläre). Die Dreizeiligkeit 11—14 bleibt ohne Befehlsform. Sie beschließt aber — soll noch weiter in das „Innen“ des Gedichts eingetreten werden — einen weiteren Unterschied vom „Unten“ in sich ein: das erst mehr betrachtend Ausgesagte erfährt einen Umbruch durch den Hinweis auf das Kommende: „So wird das Licht / dem Licht und Sonne folgen müssen / Mit Strahlen seiner Gnad erleuchten deine Sinnen / Dass du durch finstres Thal wirst sicher wandeln künnen“. D. h. dem Sinne nach übertragen: Hast du so gehandelt, o Seele, so wird dein Sinnen erleuchtet werden (Zukunft), damit du sicher wandelst (gegenwartsnäher): Z. 14 trägt in sich die Verwandtschaft mit dem, was an Gegenwartsgetragenheit bis zum Umbruch sich zeigt. Zu beachten bleibt ferner, daß das Gedicht in seinem Gesamt Ausdruck des Augenerlebnisses ist, und der thematische Punkt scheint das „Licht“ zu sein. Mitte Z. 4 nennt das Wort erstmalig, hervorgehoben aber ist es durch Doppelnennung in Z. 12. Und darüber das „in finstres Thal“ — hier ein Zurückgreifen auf die Einstimmung im Anfang des Gedichts. Ein weiterer Zurückweis, diesmal auf die Überschrift: „Andacht“ — das Wort steht in Z. 11!

Unter der Überschrift „Morgen-Andacht“ folgen zwei weitere Gedichte. Beide sind, verglichen in ihrem äußeren Schaubild mit „Ermunterung zur Andacht beym Erwachen“ jenem gegenüber mehr hoch als breit. Im ersten Gedicht hat jede der 10 Strophen 6 Zeilen, die durch Kreuzreimstellung einander gebunden sind in den ersten 4 Z., während die beiden letzten Eigenpaarigkeit bewähren (Stolligkeit der Strophe: a` + b/ || mit Abgesang c` + c`). Damit erweist sich die Einzelstrophe „endwärts“ hin als von weicherer Umrißgebung. Im Kern des Gedichtes wechseln Aussage über das Geschehen in der Natur am frühen Morgen mit Betrachtungen erbaulicher Art. „Aussage“: Str. I Z. 1—4, II ganz, III 1—2, IV 1—3, V 1—4, VI 1—4, VII 1—2, VIII: - - -, IX: - - -, X: - - -; deutlich ist hier die Richtung des Gedichtes von der konkreten Schilderung zur abstrakten Nutzanwendung hin abzulesen: die „Natur“ weicht im fortschreitenden Zuge der besinnlichen Reflexion. Mehr und mehr geht auch die Dunkelheit der Morgendämmerung im Teilhaben an dem Auszusagenden zurück: II, 6 spricht erstmalig von Helligkeit, wie ferner III, 5, IV, 2 von Licht. Morgenröte und Sonne beginnen tatsächlich zu strahlen: V, 4, VI, 1, VII, 1 (Tau), die Vögel

schwingen sich gen Himmel (IX, 1), und zum Schluß ist alles in Verlangen nach dem übernatürlichen Licht getaucht (X). Zu Ewigkeit und Gott strömt es in den Versen empor (Gott-Jesus: VII, 5 und X, 5, das „Höchste" in II, 5 ist lediglich indirekt, in mittelbarer Verknüpfung mit der Natur). — Das nächste Gedicht ist folgenden Reimschemas: a` + b/ ||, c` c` für sämtliche Strophen. Im Innen selbst auch hier wieder der Wechsel zwischen Schilderung und Betrachtung. Nur ist hier, verglichen mit dem ersten Gedicht, der Einbruch der Betrachtung viel tiefenwirkender, umfassender, („Betrachtung", die im ersten Gedicht — I, 5 in beiden gleich — erst III, 3 einsetzte, beginnt im zweiten schon II, 5; ab da sind sämtliche 6 Strophen von jeder Schilderung frei).

An „Morgen-Andacht" schließt sich an „In Morgen-Andacht verändertes Abend-Lied", sein Untertitel lautet „Nun ruhen alle Wälder"; es stellt eine Umdichtung des bekannten „Abendliedes" von Paul Gerhardt dar[32]). Das Abschatzsche veränderte Abendlied hat 8 Strophen, die gleichmäßig das Reimschema a` a` b/ c` c` b/ haben. Im Gedichtkern wiederum konkrete Schilderung und aufhellende Besinnlichkeit: I—V haben in 1—3 die Darstellung des Begebens zum Gegenstand, in 4—6 sind die Reflexionen des Dichters eingelassen; VI—VIII sind jedoch ganz erfüllt von dem religiösen Gedankengehalt.

Auch in den beiden angefolgerten Gedichten sind es der Abend und der verflossene Tag, die den Ansatzpunkt für den gehaltlichen Tenor geben. Das erste Gedicht, „Abend-Lied" überschrieben, ist, wie auch das zweite, in seiner Innenwelt wieder eingespannt in die Polarität Natur-Seele: I, 1—2, II, 1—4 („Beruff" usw. gehört in den Gedankenkreis „Natur", die Grenzen sind im Gedicht etwas verwischt). III, 1—2, IV, 1—2 stehen unter dem erstgenannten Kennwort, alles Weitere, besonders aber V—IX sind Betrachtung, und dadurch erscheint das Gedicht gegen das Ende hin strömender, heller. Im Schlusse des „Abend-Lied" betitelten Gedichtes gibt es den Ausblick und Aufblick auf den kommenden Morgen, — dieser kommt, zweifellos hinweisend und zurückgreifend auf die Überschrift, erstmalig in den letzten Strophen zu Wort. Das zweite Gedicht öffnet sich gleichfalls in seinem Schlusse (in der letzten Zeile) dem „Morgen" zu. Neun Strophen von immer gleichem Reim (a` b/ a` b/, c` c`, Umrißerweichung in der Einzelstrophe —) bringen „Natur" in I, II, von da ab durchgängig Reflexion. Das Wort „Gott" zuerst genannt in IV, 2, dann V, 5, VI, 1.

Morgen und Abend — der Gedanke an die Nacht liegt dem Dichter nahe, er läßt nunmehr das Gedicht „Geburts-Nacht" folgen.

---

[32]) Vgl. unten, Kap. V (S. 33).

Zwölf Zeilen (reimpaarig, alle haben den stumpfen Reim) bringt das Gedicht, die letzten lauten: „Biß ich dich / den hellen Tag / Sonder Nächte schauen mag". Geöffnet das Gedicht endwärts — „hellen Tag", erstmalig Z. 11 genannt, steht im Gegensatz zur Überschrift, die noch einmal — das bleibt zu beachten — in der 12. Zeile spricht. Das in der Sammlung angefolgerte Gedicht kennt nur klingende Versausgänge bei durchgängiger Reimpaarigkeit. „Bey hellem Monden-Licht ward mir das Licht gegeben / . . ." — das ist die Heraufhebung des Tatsächlichen, der die Bitte des suchenden Menschen angeknüpft wird: „Laß mich . . ." (Z. 2 erstmalig). Diese beiden Wörtchen bilden das Aufwort für fünf Zeilen, es wird in Z. 10 noch einmal aufgenommen, diesmal jedoch nur für eine Zeile: der erste Komplex ist breiter Grundwürfel für die kleine Auflage; dazu auch hier Aufhellung im Zuge des Gesagten, die ferner noch abzufassen ist an den Beiwörtern zu „Licht" (Z. 1: „Monden-", 2: „höchstes", 3: „wahres", 4: „irrend", 6: „helles", 10: „ewges").

Ein weit umfangreicheres Gedicht widmet der Dichter dem Gedanken an das Sakrament der Taufe: „Tauff-Bundes Erinnerung". Fünf Gedichte stehen in dieser Gruppe (sie haben 6, 2, 3, 4, 5 Strophen. Sie alle beginnen mit der Anrede an das Element Wasser: „Element des Wassers", „Vier Ströme", „Thränen-Fluß", „Wasser-Bad", „Der alte Teutsche"). Die Gedankenabfolge im ersten Gedicht (Reim: a' b/ b/ a', c' c'; — Umrißerweichung der Einzelstrophe!) erfährt einen Umbruch in II, 6, ab da spricht der Dichter vom Wasser der Taufe. Z. 1 heißt es: „Wer weiß das Element des Wassers zu entbehren?", Z. 25 wird der Satz aufgenommen und variiert: „Wer weiß diss Sacrament des Wassers zu entbehren / Des Wassers / dem . . ." — — auf einem Rumpf ruht der weniger umfangreiche, kleinere Kubus. Als sehr wesentlich muß dem Dichter die Stellung des Wortes „Gott" erscheinen. Sie ist hier ein geradezu e n t s c h e i d e n d e s Stilkriterium. Z. 12 nennt „GOttes Wort", Z. 14 „GOttes Volck", (Z. 19 „des Höchsten Wasser-Kunst"). Z. 21 „des HErren Gunst", Z. 23 „GOttes Sohn" — — es hat also gegen das „Oben" des ersten Körpers eine häufigere Nennung des Wortes statt. Ein zweiter Würfel wurde aufgefügt, das Wort „GOtt" erscheint erneut, aber erst in der Höhe des Auf-satzes: Z. 33: „für GOtt gesaubert", und dann (nochmalige Würfelung!) kommt der Wesenspunkt: Z. 35 — von insgesamt 36 Zeilen — steht in der Mitte in Großdruck „GOTT", alles vom höchsten Wesen Ausgesagte verdichtet sich hier in „GOTT" zu einschließender Konzentration. — — Der gleiche Vorgang, einen Höhenkern in die Oberschicht des Rauminnen zu hängen, begibt sich im dritten Gedicht der Gruppe. „GOTT" steht da im letzten Satz, ebenso wohlumgrenzt

und mitten in den Wortsaum hinein geheftet. In diesem nicht ganz formgerechten Sonett (Reimbild: erstes Quartett: a` b/ b/ a`, zweites: c/ c/ a` a`; erstes Terzett: b/ b/ a`; zweites: c/ c/ a`) schließt der ausströmende a`-Reim die beiden Quartette zu einem Würfel zusammen, der endwärts — Z. 7 + 8 — (eben durch a`) weicherer Umrißgebung ist. Strophe III bildet noch einmal zwei kleinere Kuben, die (gleichfalls durch a`) das jeweilige Terzett im „Oben" öffnen. Auch in Hinsicht auf den Gehalt ist eine Dreistufung zu beobachten. Der Umbruch erfolgt erstmalig Z. 9 (erster Würfel: Z. 1—8): „So hat uns JEsus Hand ein Freybad zugericht / . . .", er erfolgt zum zweiten Male nach dem (durch 9—11 gebildeten zweiten Würfel): „Sein Blut ist unsre Milch / sein Unschuld unser Kleid . . ." (so entsteht der dritte Kubus, Z. 12—14). Dem Gehaltinnen ist ferner ein Zweites abzulesen: Z. 1—8 ist eine Klage über das Erdenlos (erster Würfel), Z. 9—11 (zweiter Würfel) weist, aufhellend, auf das durch „JEsus Hand" geschaffene Heil hin, das Subjekt von Z. 9 bindet die drei Sätze des zweiten Würfels. Es wird in Z. 12 erneut angesprochen, doch diesmal in die Beziehung zu einer Aussage gebracht, die in hellerer Sphäre beheimatet ist (Z. 9: „JEsus Hand", „Freybad", Z. 12: „. . . Blut ist unsre Milch, Unschuld . . .). Der dritte Auf-satz ist gehaltlich im „Ende" ganz in Helligkeit getaucht, er wendet sich — dies erstmalig im Gesamtzuge — einer Bitte und der himmlischen Zukunft zu. Und damit durchlichtet er auch das Innen des Gedichts (man beachte hier dazu noch einmal, daß „GOTT" an diesem Ort als hoher Stern im Gebild steht). So, an drei Kriterien abgefaßt, ergibt sich die Dreistufung des Gedichtes. — Alle fünf Gedichte sind im Kulm der Bitte an Gott zugewandt, sie reißen damit ihren „Raum" auf und öffnen ihn der lichteren Sphäre.

Ein neues Sonett, „Nahmens-Tag" genannt, deutet einen dem vorher besprochenen ähnlich erstellten Aufbau der Form. Im Reimbild gehören zusammen I und II (a` b/ b/ a` |), das erste Terzett reimt c` d/ d/, das zweite c` e/ e/. Ein Würfel trägt auf sich zwei weitere, (durch die Reime dd, ee) verschiedene, die jedoch wieder in sich (durch c) gebunden sind. „GOTT" steht in Z. 8, also oberhalb der Mittellinie, in Z. 8 findet auch der Tiefeneinfall des Besinnens Grenzung. Das nächste Gedicht, „Wie soll ich deinen Ruhm / O GOtt / zu Gnüg erheben / . . ." ist gleichfalls in Sonettform gefaßt, es reimen die Quartette a` b/ b/ a`, das erste Terzett c/ c/ d`, das zweite e/ e/ d`; d. h. es läßt sich auch hier, am Reimbild abgelesen, die Dreistufung und Verjüngungstendenz dem „Ende" zu feststellen. In Z. 14 öffnet das Sonett sich dem Himmel: „Und wohne ferner bey den Deinen in Genaden".

Das Sonett „Jahr-Gedächtnisse“ bindet reimlich gleichfalls I mit II (1—4 mit 5—8). III dagegen trennt sich durch die Reimbildung wiederum von I + II, ist aber auch in sich erneut unterschiedlich (c` d/ d/, e/ e/ c`). Das Gedicht nennt das zukunftweisende „daß“ erstmalig in Z. 7, dann Z. 11.

„Tag und Nacht / Kinder einer Mutter / Geschwister widerwärtiger Sinnen“ weist 14 Strophen von gleichwährender Reimbildung auf: es reimt a` b/ a` b/ a` b/, dann jedoch, sich verjüngend, c` c`. Die ersten 9 Strophen bringen nur Darstellung, der Tiefeneinfall setzt erst in St. 10 an. Das angeschlossene Gedicht reimt a` b/ b/ a`; es zeigt in seinem Gehalt den dreifachen Aufwurf: Z. 1—8 die Klage, 9—14 die Rettung durch „des Höchsten Gunst“, ab da (15—16) die Öffnung: „HErr / hilff mir bald dahin / wo tausend Engel singen / Damit ich meiner Pflicht ein volles Gnügen thu“ — — das Zeilenverhältnis, das gleichzeitig den Umfang der drei Würfel herausstellt, ist demnach 8 : 6 : 2. Ein drittes Gedicht, ein Sonett, folgt. Die beiden Terzette, die klingend ausströmen, zeigen (eben durch d`) Umrißerweichung. Auch sie sind, wie die der vorher besprochenen Sonette, verschieden (durch ihre Reimung) von den Quartetten, verschieden auch (gleichfalls durch die Reimgebung) wiederum in sich. Das ergibt die Verhältniszahlen 8 : 6 bezw. 8 : 3 : 3. Das Wort „GOTT“ steht Z. 9, d. h. es grenzt den Grundwürfel ab gegen die beiden kleineren Auf-sätze.

Das folgende Gedicht ist überschrieben „Geistliche Lehns-Muttung“. Anrede und Gelöbnis stehen im Gehalt, wie in dem der vorher beobachteten Gedichte die Natur und die Betrachtung. Das Gelöbnis beginnt in Str. V; und VI, VII, VIII, IX beginnen entsprechend mit dem Imperativ. In den beiden weiteren Gedichten ist „Beschwörnis“ in ähnlicher Weise erst anzutreffen ab Z. 10 bezw. ab Z. 26. Das erste von ihnen erscheint uns wieder in Form eines Sonetts (die letzte Dreizeiligkeit reimt d` e/ e/). Es betrachtet in Z. 1—8 (erster Würfel), redet dann Gott an: „Fürst aller Zeit / durch den ich diese Zeit erlebt . . .“ (ab Z. 9). Auch 15—16 sind noch Bitte an Gott, aber sie beziehen sich nicht mehr, wie 9—14. in der Gegenwart, sondern öffnen das Gedicht der Zukunft, der „Ewigkeit“ bezeichnenderweise zu. Im folgenden Gedicht hat der gleiche Vorgang statt, wenn es im Schlusse heißt: „Zur frohen Ewigkeit von Dir werd aufferweckt“.

Angegliedert ist eine Gruppe von fünf verschiedenen Neujahrsgedichten, deren erstes den Titel trägt „Nach dreymahl überstandener Feuers-Gefahr“. Seine Strophen sind durchweg im Reim a` b/ b/ a` gereimt; es dankt im Anfang Gott (1—4), schildert dann in den 32 (—36) folgenden Zeilen die Feuersgefahr und den Segen durch Gottes gütigen Schutz, diese Zeilen sind alle Aussage über ein

gegenwärtig sich Begebendes. In Z. 37 aber öffnet das Gedicht sich dem Ausblick auf die Zukunft: „Herr / laß . . .“ und „Biß wir dermahleinst dich ohn Ende können preisen“. „Jahr“ — dies Wort steht bezeichnenderweise Z. 1, 11, 16 („Jahre“), und dann erst wieder Z. 38! Und „HErr“ steht erstmalig Z. 31, dann noch einmal in Z. 37 (da das ganze Gedicht eine Anrede an Gott ist, entfällt „GOtt“ in Z. 1 als einzubeziehender Zutrag für das Stilkriterium). Das zweite Neujahrsgedicht, ein Sonett, (Reim: a` b/ b/ a` ||; c/ d` c/; e/ e/ d`) gibt wiederum in seinem Reimbild das gemeinsame Spiel der beiden Terzette gegen das Quartettduo, in ihnen ferner das Innenspiel (c : e) gegeneinander, doch Gebundenheit im Gleichklang (durch d), und im „Finale“ das Verströmen. Das Sonett schildert bis Z. 9 den menschlichen, gegenwärtigen Zustand, ab da bringt es erst die Anrede an Gott (erster Würfel: Z. 1—8). Die Anrede an Gott bindet 9—14, doch unterscheidet sich Z. 14 von 9—13; sie ist der Ewigkeit geöffnet.

Das „Dieses Jahr ist auch vollbracht“ beginnende Gedicht hat den großen Umfang von 27 Strophen (162 Zeilen). „Ewig“ — das Wort, das hellerer Weite angehört als das umrissene, konkret bestimmte „Jahr“ — steht erst Z. 149, es hat Rückbeziehung zu 1: „Jahr“. (Rückkreisend auf den Anfang, den „Grund“ ist auch „täglich“, es steht Strophe XXVII). „Jahr“ wird angezogen in Str. I („dieses Jahr“); III („vorm Jahr“); VII („neue Jahr“); XXII („erlebte — d. h. 49 — Jahre“); dort auch die „Jahre“, aber bezeichnenderweise die Jahre, die noch von der Summe der Gott gepflichteten Schuld übertroffen werden, die „viel siebzig sieben mahl“ man Gott in der Zukunft opfern muß. Die angezogenen Fixierungen des Wortes „Jahr“ sind ein Beleg von besonderer Beweiskraft für die Tendenz im Abschatzschen Gedicht, vom Konkretum auszugehen und daran anschließend den zunächst eng umgrenzten Nenner im fortschreitenden Flusse zu allgemeinerer Tragfähigkeit zu bringen, d. h. auch hier ist deutlich abzulesen, wie das Konkretum sich staffelweise seiner natürlichen Enge entledigt und von Stufe zu Stufe in wachsendem Zuge seinen Erweichungs- und Aufhellungsprozeß durchläuft, bis es ganz an die Grenze des Abstrakten rückt.

Dazu ein Zweites. Seltener wird die Nennung des Wortes „Jahr“ im Gedicht“, je mehr es sich hochbaut. (Str. I, III, VII, und dann XXII, wo es mit Nachdruck noch einmal — zweifach — hervorgehoben wird, dadurch betont zurückscheinend in den „Grund“ des Gedichts). Noch sinnfälliger aber wird dieser Vorgang des Zurückgreifens und des Aufhellens, wenn man die in den Gedichtkörper gehängten Kennmale „Jahr“, die so abgestuft im Innen eingesetzt wurden, als Aussage einer Zeitspanne anspricht.

In I: „Jahr" ist das „vollbrachte", ist „dieses" Jahr, III: „Jahr" ist das vor einem Jahre („vorm Jahre"), VII ist das „neue" Jahr (gemeint ist das vergangene auch noch, aber dennoch ist hier der Anschluß an III: hier ist der Standort, der aber schon einblicken ließ in das damals bevorstehende, kommende Jahr.). XXII, 1 ist von den „erlebten Jahren" die Rede, die Zahl hat sich gegen I, III, VII vervielfacht. Es steigert sich nicht nur die Zahl der Jahre und rückt damit in die Auflösung des eigentlichen Begriffes der Zeiteinheit, nein, der Dichter nimmt auch eine stufenweis sich verfeinernde Differenzierung des Zeitverhältnisses vor, in dessen bedingendem Umkreis das Wort steht. In XXII, 6 ist die Auflösung des Zeitbegriffes erreicht, sie hat hier ihr Endstadium. In XXII, 1 noch das Faktum die „erlebten Jahre", in XXII, 6 aber die Jahre, die mit dem Multiplikator der Schuld bei Gott zusammenstehen. Und wie die einzelnen Räume des Gedichts, deren „Grenzlinien" durch die mit dem Wort „Jahr" in der Mitte bezeichneten Verse gebildet werden, sich aufwärts heben, sich verjüngend und mehr und mehr der Helligkeit sich öffnend, das ist hier an dem behandelten und durch das behandelte Kennmal deutlich abzufassen.

Das vierte Neujahrsgedicht beginnt mit den Worten „Vier Creutze sind vorbey / das fünffte soll ich schließen / Ich muß nun abermahl . . .": wieder der Anspruch an das Tatsächliche im Gehalt: „Vier Creutze sind vorbey" . . ., dann die Einwendung in den religiösen Gedankenraum, schließlich die helle Sphäre, in der die Nutzanwendung, die Bitte an Gott und das Verlangen nach dem Jenseits beheimatet sind (Z. 16: „Soll ich im fünfften Creutz mein Creutz und Leben schlüssen . . ."). Und im Reimschema dieses Gedichtes zeigen Gebundenheit — das Gedicht hat insgesamt 19 Zeilen — die Z. 5—8 mit 9—12 mit 13—16 (diese drei Strophen haben den Reim a` b/ b/ a` ||||). Dagegen reimt Z. 1—4 und 16—19 a` a` b/ b/. Eine Verjüngungstendenz im Bauzuge des Gedichts hat auch insofern statt, als der a`-Reim zurücktritt, je mehr sich das Gedicht hochbaut. Er wird zunächst zweimal gebraucht (in Z. 1 und 2), gibt dann den Reim von 1 und 4 in Str. II, III, IV, steht letztmalig in 17, um dann ganz von b/ überholt zu werden (18 und 19). — Das fünfte Neujahrgedicht, „Ein Jahr ist wieder um . . ." — an die Angabe des Tatsächlichen schließen sich Klage und Besinn, in der IV. Str. (von V mit 20 Z.) erfolgt die Bitte an Gott („Nun Herr entzünd . . ."); das Wort „Jahr" steht Z. 1, dann Z. 15, mitten im Wortsaum, mitten in der es wohlumgebenden Oberschicht des Gedichtraumes. Von dort aus greift es hinab in den „Grund" (Z. 1, „Jahr").

„Cometen-Gedancken / An. 1664" (Reim: a/ b` b` a/, c` c` Umrißerweichung der einzelnen Strophe), in dem Gedicht ist das

Erscheinen des Kometen der Aussage — Anlaß, worauf der Verfasser die religiöse Besinnung folgen läßt, und in VII steht die Bitte an Gott.

Der Zweizeiler „Zeit-Gedancken" steht ebenfalls im Spiel Gegenwart — Zukunft, aus der in der Irdischheit gebannten Zeit weitet sich die helle Ferne der Ewigkeit: „Seel ewig / wer die Zeit in Acht nimmt in der Zeit / Bereitet ihm die Bahn zur frohen Ewigkeit." Kontrapunktisch spielen gegeneinander Zeit und Zeit, und gegen sie beide wiederum spielt der neue Klang „Ewigkeit". Der im Barock bekannten triadischen Ordnung, die aus Antithetik einen neuen, eigenständigen Klang erstehen läßt, ist auch dieser Zweizeiler verpflichtet . . .

„Zeit und Ewigkeit": elf Strophen im Akrostichon, in ihnen der Weg von der Enge zur Weite: es heißt (jeweils in der 1. Zeile:) I: „Stunde", II: „Tag", III: „Monat", IV: „Stunde", V: „Tag", VI: „Monden", VII: „Monat", VIII: „Jahr". Und in jeder Einzelstrophe selbst schon die Erweiterung. Der erste Körper (I—IV) ist in sich geöffnet — in seiner Höhe heißt es „der Weg zur langen Ewigkeit". Der zweite beginnt, bereits erweitert, mit „Tag", nicht mehr mit „Stunde", er lichtet und öffnet sich im Schluß mit „alle Jahre". Im dritten Auf-satz ist von einer Zeiteinheit schon nicht mehr die Rede, „zur Ewigkeit" ist Wendung, womit das Gedicht sich doppelt öffnet (X, 4 und XI, 4). — In dem folgenden Gedicht, «Advenit ecce!..» diese Aufhöhung: Z. 1: «advenit», 7: «advenias», 9: «subvenias», 11: «advenias», 13: «advenias», 15: «advenias», hier im zweizeiligen Schlußaufsatz die Höhung mit dem zweimal genannten Leitwort, das sich diagonal durch den Endzweizeiler richtet.

„Thomas-Tag" hat in der Reimung wieder Verjüngungstendenz, die deutlicher spricht, je mehr sich das Gedicht erstellt (a' b/ b/; c/ c/ a'; a'). Mit „Die trüben Tage" hat es im Innenkern wieder im Schluß der Abfolge die Wendung des inneren Antlitzes zu Gott hin gemeinsam: „Vom Glauben hilff zum Sehen", und „Der Christen Sommer ist in froher Ewigkeit". Diese beiden kleinen Gedichte stehen in der Sammlung in der räumlichen Nachbarschaft von vier Zweizeilern, die gleichen Ablaufs sind: in ihnen nennt Z. 1 die Anrede an das Tatsächliche, der in Z. 2 die besinnliche Reflexion angefolgert ist.

„Die zwölff und vier Nächte": in den Einzelstrophen weichere Umrißgebung in den beiden letzten Zeilen durch klingenden Reim, die vier vorausgehenden sind stumpf. Es wird ausgesagt, daß die Mehrzahl der Menschen in der Weihnachtszeit nur üppig feiert, er, der Dichter, aber wolle zu Jesus' Krippe gehen, er kettet

seine geistliche Betrachtung an, um ihr die Schlußwendung zur Ewigkeit hin, in die er eingehen wird, zu geben.

«Ad Amicum»: in der Form von Distichen klagt der Dichter über den Verfall des alten klassischen Latein; das kurze Gedicht läuft in sener Abfolge plan, ohne etwa eine Schlußwendung in bisher angesagtem Sinne zu kennen.

In «Genethliacum Deo Incarnato» ist die Stellung des thematischen Wortes «Quantus amor» für die Formstruktur kennzeichnend: es steht Z. 9, 17, 21, 23, dann 35, 36, 37, 38, wo durch vierfache Nennung eine Verstraffung eintritt, und hier ist auch die „Grenzlinie" für den ersten und zweiten Gedichtraum. In dieser Verdichtungsstufe tritt das Leitwort durch Großdruck in die äußere Erscheinung. Es steht, im Gesamt gesehen, Z. 9 nur noch einmal großgedruckt. Z. 35 kreist zurück auf den Beginn (Z. 9), und in Z. 24—34 wird das Wort nicht genannt. Auf der schweren Breitenschwelle 35—38 (die diagonal durch die Stellung des «Quantus amor» durchquert wird), ruht der dritte Kubus, hier jedoch steht «amor», das das ganze Gedicht hindurch bisher nur in Verbindung mit «quantus» gestanden hatte, in anderen Zusammenhängen, und zwar in Z. 40, 44, 46, 47, 48. Die Stufenbündel haben Proportionalität zu denen des ersten und zweiten Würfels (9: 40; 17, 21, 23: 44; 46, 47: 48: zur Verdichtung in 35—38).

„O JEsu kleines Kind / doch ewig großer Held . . ." (durchgängig gleiche Reimung a/ a/ b' c/ b' c/) zeigt die folgende Aufwandlung (XV Str., 90 Z.): Z. 1: „O JEsu, kleines Kind", 13: „süßes Wunder-Kind", 40: „großes Fürsten-Kind", 66: „süßes Wunder-Kind" (61 und 66 beide in XI). Darauf die Würfel XII—XIV mit der Verabsolutierung in ihnen: 73: „O JEsu GOttes Sohn und reines Jungfern Kind / . . .", und dann steigert es sich zur ganzen Majestät und Helle („Kind" entfällt ganz!); „O JEsu GOttes Sohn" (in Z. 79).

„Träuffelt ihr Himmel von oben" (Umrißerweichung der Reimung: a/ a/ b/, c' b/ c') gibt in der Schlußstrophe die kennzeichnende Wendung zur Bitte an Gott.

Das nächste Gedicht, „Edles Kind von Königs-Stamm / . . ." beginnend, bringt besonders deutlich die Aufhellung im Gedichtinnen zur Erscheinung. Man beachte die Titel in der Anfangs- und Schlußzeile der Einzelstrophen:

„Edles Kind von Königs-Stamm /
Aber itzt veracht gebohren /
Leu von Juda / Jacobs Lamm /
Zu der Heyden Trost erkohren;

Billich wird mit Lieb entzündt
Wer dich in der Krippen findt /
O edles Kind!

Kleines Kind / doch großer GOtt /
Welchen Mensch und Engel ehren /
Dessen hohes Macht-Gebot
Erd und Himmel zitternd hören /
Liebe / die dich überwind /
Macht / daß man dich Mensch hier find /
O großes Kind!

Armes Kind / doch reicher Fürst /
Deine Mutter wird geschätzet
Wo du Ewig herrschen wirst:
Mangel hat dir zugesetzet /
Daß der volle Gnüge find /
Welcher deine Gunst gewinnt.
O reiches Kind!

Schwaches Kind / doch starcker Held /
Schlangen-Tretter / Höllen-Zwinger /
Der des Starken Macht gefällt /
Gifft des Todes / Friedenbringer /
Du bists / wo man Stärke find /
Wenn der Menschen Krafft zerrint.
O starckes Kind!

Edles Kind / mit mir vermählt /
Großer GOtt im Menschen-Orden /
Dessen Gutt mir zugezählt /
Dessen Krafft mein Labsal worden /
Gieb / daß Geist und Seel entzünd
Deine Kripp und Himmel find.
O GOttes Kind!

Zunächst diese Beobachtung: das äußere Schaubild: in jeder Strophe die von links nach rechts sich drehende, diagonale Aufwärtslinie Kind / Kind. — Langsam beginnt das Gedicht zu kreisen: I „Edles Kind von Königs-Stamm . . .“: der Gipfel in „O edles Kind!“. Zeile II, 1 dagegen hat schon die Antithetik: „Kleines Kind / doch großer GOtt . . .“, die schon die Abfolge unruhig werden macht. Der gleiche Vorgang spielt sich ab in III und IV. In V dagegen ist zu beobachten das Zurückgreifen auf I: „Edles

Kind". Hier jedoch nicht mehr Antithetik, sondern mehr Zusammenzählung: „Edles Kind / mit mir vermählt / Großer GOtt im Menschen-Orden . . .". Und am Schluß des Gedichts der helle Stern: „O GOttes Kind!", zu dem die anderen Bezeichnungen I: „edel", II: „groß", III: „starck" nur Vorstufen waren. Und die Gedankenauffolge selbst: Wieder die Anrede an das Tatsächliche (gebohren"), dann die Betrachtung, und drittens die Nutzanwendung und Bitte: „Gieb / daß Geist und Seel entzünd Deine Kripp und Himmel find".

Vom „Ist" über das „Sei" zum „Werde" — das ist auch die gedankliche Struktur der folgenden Gedichte. Vier Zweizeiler und drei Vierzeiler, „Jahres-Schluß", „Jahr-Wechsel", „Lichtmeß-Tag" und „Fastnacht" sind sie zusammengestellt. „Seel-Ewig" hat wieder in seiner Schlußzeile den Auf-riß der frohen Hoffnung zu: „Und bringe dich geschmückt ins Reich der Ewigkeit".

Die beiden unter „Am Tage Christi Menschwerdung und Empfängnis" stehenden Gedichte reimen gleichartig. Sie erfahren durch ihre Reimung (a` b/ a` b/, c` c`) Umrißerweichung in der einzelnen Strophe.

«Paschologium Nocte Sacra» trägt ferner wiederum ein äußeres Stilkriterium. „DEus" steht in Z. 2, ebenso in 7, „DEum" in 14, „DEI" (dagegen großgedruckt) in 52 und in der Mitte der Schlußzeile (120!). Die Stufung: „DEus": Z. 2, 7; „DEum": 14; „DEI": 52, dann erst wieder 120. — Das nächste Gedicht (Reim durchgängig: a/ b` a/ b`): Wechsel der Darstellung mit der Aufforderung an den Christen zur Buße, um in seinem Gesamt auch wieder die Krönung durch die Öffnung auf das Kommende zu erfahren: „Und wenn eur Lebens-Oel will in dem Tode schwinden / Befehlet / wie er tat / dem Vater euren Geist".

„Christi Leyden" (durchgängig Reimpaarigkeit, ausschließlich stumpfe Reime) offenbart auch die Dreistufigkeit des Gedichts. In den ersten 29 Zeilen wird das Leiden des Menschensohnes geschildert. Darauf ruht ein Auf-satz, der in sich den Segen der Opfer zur Darstellung bringt (Z. 30—37 Mitte). Es folgt die Bitte um Gnade im dritten Raumkern: „Laß unsre Ehre seyn . . ." (Z. 37 Mitte - 40). Das Stufungsverhältnis ist also 29 : 7½ : 3½.

In „Die sieben Worte unsers Erlösers" (Umrißerweichung: a/ a/ b` a/ b`) zählt der Dichter die Worte des Herrn auf, er bindet sie dann in die Betrachtung ihrer Gegenwirkung auf uns, um schließlich das Gedicht wieder mit der Bitte um Hilfe innerlich aufzurunden. „Meine Liebe ist gecreutziget": Gott leidet am Kreuze (I, II), er ist „meine Liebe" (III), so faßt Abschatz darauf beides zusammen: „Meine Liebe hängt am Creutze / . . .", damit läßt er IV. 1 auf den Gedichttitel zurückgreifen. „Besuchung des

heiligen Grabes“ betrachtet am Grabe, um in der Zukunft auch einmal „mit ihm erwecket“ (Schlußzeile) zu sein. Wie dies Gedicht, so beginnt auch das folgende, „Gegen-Satz / Wechselweise zu singen“, mit der Aufforderung an die Gläubigen, zum Grabe des Herrn zu gehen. „Lasset uns“ bezw. „Last uns“ steht I, 1; I, 5; III, 5; V, 1, dann nicht mehr, um ganz der Besinnung Raum zu geben und im Kulm den Ausblick zu geben und dadurch die Öffnung in das Innen einzutragen: (VIII 5) „Eh man mich ins Grab soll sencken . . .“. Die Reimgebung: a` b/ a` b/, c` c` gibt dem Schaubild der Einzelstrophe die kennzeichnende Umrißeinwellung im jeweiligen „Ende“. Thematischen Anschluß an die voraufgehenden Gedichte hat ferner „Oster-Gedancken“ und das daraufhin angeschlossene „Der frühe Morgen zeiget sich / . . .“; beide Osterbetrachtungen lassen der Sammlung an heiliger Stätte die seelische Sammlung folgen, die sich schließlich aufhöht im Ausblick auf die frohe Hoffnung auf das Jenseits (das letztgenannte Gedicht hat in der Reimung wieder Verjüngungsstrebung).

„An den edlen Pfingst-Wind / GOtt den heiligen Geist“ läßt den Betenden um die Gnaden des Pfingstfestes bitten (in 32 Zeilen). Er nennt die dritte Person in der Gottheit zunächst den „linden West“ (Z. 1, 17, 25), und dann, gesteigert, den „reinen Geist“ (Z. 27). Die sich verjüngende Aufstockung: das Kennwort „Komm“ steht 1; „Grenzlinie“ bei 17, wo der zweite Würfel „beginnt“, der sich in 25 rückgreifend niederwölbt. Auf ihm ruht der Schlußaufwurf (27—32), der sich innen mit den anderen verbindet durch „Geist“, aber sich von ihnen trennt durch die Verknüpfung mit dem jetzt veränderten Beiwort, es heißt nun „reiner Geist“ (Z. 27). Das Kennwort „Komm“ wird hier noch einmal aufgenommen, es bezeichnet aber nicht mehr die intensive Fülle, die es vorher benannte. das Anredewort fehlt. Das Gedicht löst sich so: in der Mitte der Schlußzeile steht, diesmal nicht, wie vorauf, durch ein Konkretum begrenzt — in weiter Helle „Geist“, in der lichten Nähe des leuchtenden „Seele“.

„In duodecimam Octobris Anni 1696“ und „Thau-Wetter“ haben die Stellung des Wortes „Gott“ in der Höhe des Gedichtinnen miteinander gemeinsam. Diese beiden Gedichte hängen das Wort „Gott“ in das „Oben“ ihres Kerns, und zwar als „Deus“ im ersten. 40-zeiligen, in Z. 31, 35, 37, 39; im zweiten als „GOTT“ (großgedruckt) in die 12., die Schlußzeile. — „JEsu / meiner Seelen Ruh / . . .“: zwölf Zeilen, die Bitte in Z. 7: „Laß der offnen Wunden . . .“, den Hinweis auf die Zukunft in der 12. (Schluß-) Zeile („Und mein Leben . . .“).

Es folgen zwei Gedichte, die Betrachtungen über Bibelworte sind. Ihre Titel lauten: „Im Anfang schuff GOtt Himmel und

Erden“ und „Ach Gott wie theuer ist deine Güte / daß Menschen wohnen unter dem Schatten deiner Flügel“. „Im Anfang“ nennt „GOtt Vater / Sohn und Geist“ Z. 14, „GOtt“ Z. 18, 40, 41 (von 56 Z.). Zwei Zäsuren darin in der Auffolge: Z. 41 „Ich glaube“ und 53: „O Anfang“, (53—56 greift zurück auf den Gedichtbeginn). Es ergibt sich also das folgende Raumverhältnis im Innen: 39 (Zeilen) : 12 : 4. — Ein angeschlossener Sechszeiler zeigt in seinem Gehalt den Vorgang der Aufhellung vom Faktum hinweg zum Gewißsein im Heil. – „Ach GOtt / wie theuer ist deine Güte / . . .“ bindet seine Strophen durch die ersten Zeilen, „wie theur ist deine Gütte /“. Auf Str. I—III ruht IV. Hier, I—IV, ist der erste Kubus. V greift wieder auf: „Wie ist deine Gütte theuer /“, trennt sich aber von VI, die auch das Wort „Gütte“ in der Eingangszeile nennt, deren Leitsatz aber nicht mehr, wie in I—V, im Indikativ spricht, sondern im Optativ; VI wirft außerdem den Blick auf das „Ferner“ auf (in VI, 3). Das angefolgerte Gedicht: hier ist III das „Drum . . .“ von I—II (beachte III, 1); II dagegen ist in der Gedankenabfolge getrennt von I — dreifach stuft das Gedicht. Ausblick in III, 5 und 6: „Wenn ich nach wohlgeschlossener Zeit in Himmel eingegangen“.

Eine andere Gruppe von Gedichten ist unter der Überschrift „Das beste Andencken“ zusammengestellt. Im ersten der fünf Gedichte steht „Gott“ als Anrede großgedruckt (I, 3); im fünften ebenso (I, 2); demgegenüber aber steht „Herr“ großgedruckt im vierten im Schluß des Gedichts (Z. 13), trotzdem es schon vorher genannt war, da aber kleingedruckt blieb (in Z. 1). Gleichfalls steht im fünften Gedicht (Z. 23) das Wort „Herr“ in Großdruck im „Oben“ des Gedichts. Im ersten ist die folgende Staffelung zu beobachten: I—IV; ab da Umbruch durch „Ich“: V—VII; VIII—IX, der dritte Kubus, dessen Schlußzeile „. . . dencke nur an den . . .“ zurückgreift auf den Titel. In dem zweiten Gedicht sind die „Grenzlinien“ die Z. 9 und 15, die Verhältniszahlen also. die den Umfang der Würfelräumen andeuten sollen, sind demnach: 1—8; 9—14; 15—16 = 8 : 6 : 2. Der Umbruch erfolgt im dritten Gedicht bei den Z. 17, 21 = Verhältniszahlen als 16 : 4 : 4; im vierten Gedicht Verhältnis: 8 : 4 : 4; im fünften: V : I : I. „Wunsch aus dem 10. und 119. Psalm“: sechs Zeilen im Reim a/ a/ b/ b/, c\ c\; das Wort „HERR“ in Großdruck im Mittelpunkt des Gedichtes; diese Abfolge: die „Seele liegt im Staube“, im Schluß die Ergebung in Gottes Willen. — Der Zehnzeiler „Aus dem 20. Psalm“ hat im Ablauf den Umbruch wiederum im Hochraum des Gedichtes. Die Verse . . . „Damit du nach selig vollendeter Zeit Ihn lobest und rühmest in Ewigkeit . . .“. die die Dachzeilen bilden. geben die Verstraffung der in den voraufgegangenen acht

Zeilen beschlossen liegenden, ausgesagten Möglichkeiten. Das (Anfang Z. 9) stehende „Damit . . .“ ist das „ut“ der Folge, es beschließt gleichzeitig das „ut finale“ in sich, das auf das Ende in der „Ewigkeit“ hinstrebt. Bindet das erste „ut“ zusammen, so gibt das zweite die Richtung, und das hat notwendig die Öffnung des Rauminnen zur Folge. So gesehen, zentrieren die Dachzeilen einerseits, während sie anderenteils die Abfolge lösen im Aus- und Aufblick. — Ein folgendes Gedicht, „Ich kan nicht lustig seyn . . .“ beginnend, bindet durch die Betrachtung der Not des Ich die Strophen I—VII, durch die Frage nach dem Helfenden die Str. VIII mit IX; X und XI sind wieder in sich gebunden durch die „Nutzanwendung“. Rettung bringen „Tod“ und „Grab“. Rückbeziehung tritt ein durch „Ich“, es steht im dritten Würfel (X—XI), ohne im zweiten (VIII—IX) genannt zu sein, in X, 4, XI, 3. In den einzelnen Strophen diagonaler Rechts-Links-Durch-schnitt, geschaffen durch die Stellung des Leitwortes in der ersten Hälfte der 1. Zeile und in der zweiten der 4. Z. (Beispiel: I. 1: „Ich kan nicht lustig seyn /“. I, 4 das gleiche Leitwort.)

„Ruhe der Seelen in GOtt“ hat den Umbruch in VIII, 1 („HErr des Himmels und der Erden . . .“) und in XI, 1 („Diss was Erde nicht kan geben / . . .“); es ergibt sich also das Verhältnis VII : IV : I. Das Wort „HErr“ erstmalig in VIII, 1, dann X, 4. In X, 6 steht „GOTT“ erstmalig großgedruckt, überholt wird es von „GOtt“ (hier das Wort in Kleindruck) in XI, 3, 5. Im Gedicht selbst Klage und Aussage des Gewißseins im Heil. Im „Gedenck / o Mensch“ die Anrede an Gott nach der Aussage der Not, dann die Anrede an Gott. Das Wort „Gott“ erstmalig VI, 10 (in XI Str.), dann in VII, 1; „Herr“ erst- und einmalig erst in (großgedruckt!) XI, 5! Betrachten wir die angegebenen Ziffern gleichzeitig als Kennmarken für die „Grenzlinien“, so ergibt sich für die drei Würfel die Staffelung 60 : 44 : 6 Zeilen.

„Buß-Gedancken / Als er sich unterwegs verirret“ hat den Umbruch in Z. 26, 31; Verhältnis also 25 : 6 : 5. „Herr“ erst- und einmalig — großgedruckt im Hochraum des Gedichtes (Z. 36). „Buß-Gedancken bey großer Hitze“: des „Höchsten“ in 1, 2; „Gottes“ in IV, 1; „Jesus“ in der letzten Strophe: VI, 2; dort auch „Gott“: VI, 6. Strophenaufsatz: III : II : I.

„Ich armer Mensch / wer will mich erlösen von dem Leibe dieses Todes“ — diese Auffolge im Innen: I—XII klagen die Hinfälligkeit des Leibes. Der Einschnitt erfolgt bei XIII, wo die Anfangszeile wiederholt wird. Zugleich wird hier die ganze Strophe I noch einmal eingesetzt. Im Raum selbst geht die Strebigkeit des Gesamtgedichts hin auf die Antwort, die jedoch erst XIV — die Schlußstrophe — gibt. Dazu haben ferner die Endzeilen von I.

XIII, XIV noch gehaltliche Verknüpfung. (Es heißt: I, 5: „Sich legen unter meine Füße ?“ — XIII, 6: „Sich legen unter meine Füße.“; XIV dagegen: „Gehn völlig unter meine Füße“.). Den oft im Zuge unserer Beobachtungen gemachten Feststellungen am Abschatzschen Gedicht, daß es einen deutlich ablesbaren Umbruch der Abfolge im Rauminnen gibt und dieser Umbruch gleichzeitig auch durch ein äußeres Kennmal gekennzeichnet wird, ist „Ich armer Mensch“ ebenfalls zugehörig. Für es ergibt sich so die Staffelung I—XII, XIII, XIV. Man beachte auch die Fülle der Helligkeit, in die XIV getaucht ist, nachdem XIII noch Frage ist. — Umrißerweichung des Reimbildes der Einzelstrophe: a` b/ b/ a`, c` c`. — „Ihr / die die harte Last . . .“ reimt die ersen vier Zeilen a/ b` b` a/, diese Reimung wird Z. 33—37 wieder eingesetzt, während das Reimschema des Gedichtes sonst nur die Kreuzreimstellung bringt. Und in der Auf-folge das Aufgerissensein des Innenraums gegen den „Abschluß“, gegen das „Oben“ hin: die beiden letzten Zeilen lauten „. . . Und wenn gereinigt ist der Seelen edles Hauß / So laß es dir allein zur Wohnung offen stehen!“. — „JEsu / deine Taffel fliehn . . .“: Umrißerweichung der Einzelstrophe (a/ b` b` a/, c` c`). („Herr“ ist in III, wie „Jesu“ in I, großgedruckt, da Anrede).

Unter „Der III. Psalm“ sind vier verschiedene Gedichte zusammengestellt. Im ersten in I, 4: . . . „Wer sie recht erwegen kann . . .“ — folgt eine indirekte Beweisführung, in VII, 4, in den Schlußzeilen Rückgriff auf I, 4: „Wer diß lernt mit allem Fleiß . . .“. — Das zweite, ein Zehnzeiler, zeigt sich wieder von dreifacher innerer Stufung. Die erste, 1—6, hat als „Hochlinie“ die Z. 6: „Der ich nichts als Staub der Erden / nichts als Rauch und Schatten bin?“. Z. 6 wird neu aufgenommen als Z. 10, die wieder eine Schlußzeile ist, und zwar die des Gedichtes. Z. 1—6 sprechen vom Segen des Himmels, und sie wissen nicht zu ergründen, warum es so ist; 7—8 sagen, es könne auch anders sein, was als Unglück erscheine, könne vielleicht unser „Nutz und Bestes“ sein, und so hat 7—8 mit 1—6 (1—4) innere, durch die Auffolge gewahrte Verflechtung. Es folgt darauf der dritte Raum, der wiederum Entsprechung hat (9—10 : 5—6), aber auch gedanklichen Zusammenhang mit 7—8. Die Verbindungen und inneren Entsprechungen werden schmalstufiger und feiner, je mehr das Gedicht sich aufstellt. — Ähnlichkeit der Formstruktur bewähren das dritte und vierte der unter „Der III. Psalm“ zusammengestellten Gedichte.

Das dritte lautet:

GOTT liebt / drum straffet er: Wir würden uns gelassen
Die Eitelkeit der Welt zu sehr ins Hertze fassen

Und als ein wildes Roß / wenn keine Straffe wär /
Ohn Zaum und Zügel irrn: GOtt liebt / drum straffet er.

GOtt strafft / drum liebet er: Damit wir uns erkennen /
Wie wir / zur Straffe reiff / in Glutt der Sünden brennen /
Kömmt seine Züchtigung; doch kömmt sie nie so schwer /
Als unsre Schuld verdient: GOtt strafft / drum liebet er.

GOtt liebt / drum straffet er: Auff daß wir zu ihm fliehen /
So muß uns seine Hand offt lind / offt harte ziehen;
Bald lockt / bald dringt er uns zur Buß und Wiederkehr /
Will uns doch nicht verderbt: GOtt liebt / drum straffet er.

GOtt / dessen Vater-Hand uns will in Wehmutt sencken /
Woll uns in Unmutt Mutt / nach Regen Sonne schencken;
Er wende größer Leyd / und geb uns den Verstand /
Daß wir mit Lieb und Furcht ihm küssen Rutt und Hand.

Es ergibt sich folgende Formanalyse. I, 1 beginnt: „GOtt liebt / drum straffet er . . .“ — I, 4 endet gleich. Die Diagonale richtet sich quer durch die Strophe. II ist eine Verbindung mit und eine Umkehrung von I zugleich (II, 1 ist wie II, 4 Umkehrung von I, 1 und I, 4, steht aber in sinnentsprechender Verbindung mit I, 1 bezw. I, 4). In II der gleiche Vorgang: die erste Hälfte der 1. Zeile wird in Z. 4 aufgenommen, hier aber nach rechts ausgeworfen. Ebenso verhält es sich in III. III hat den gleichen Wandel durch die Umkehrung von I, steht aber durch sie in Verbindung mit der voraufgehenden Strophe. Darüber hinaus steht III in mittelbarem Zusammenhang mit I, es wiederholt sich in ihr wörtlich das Leitwort von I. So gesehen, offenbart die Stellung der Leitwörter deutlich die Windung einer Zickzacklinie im Innen des Gedichts, diese dreht sich, einer gewundenen Säule gleich. Auch ist die Dreistufung zu beobachten: durch die Schlüsselstellung der Leitwörter gehören zwar I -III zusammen, doch bildet III darin wieder für sich eine Eigenstufe — sie nimmt das Leitwort von I auf und knüpft eine, von der in I artverschiedene, Betrachtung an. (Man beachte auch den gelösteren Aggregatzustand in III gegenüber I: I, 1 heißt es „Wir würden uns gelassen . . .“ III 1 bezw. 2 dagegen sagt: „Auff daß wir zu ihm fliehen / So . . .“). IV dagegen beginnt: „GOtt / dessen Vater-Hand . . .“ — es steht ein neues Aufwort am Anfang der Strophe, die sich dadurch von den anderen trennt. Die Beobachtung ergibt die Stufung I—III : IV bezw. I + II : III : IV. Hat dieses Gedicht 16 Zeilen, so ist das folgende 8 Z. lang. In diesem die formverwandte Verwendung von Leitwörtern:

GOTT lebt: was trauren wir? Er lebet uns zum Besten;
Wie sehr uns Hertzeleid / Furcht / Sorg' und Sünde questen
So lebet seine Gnad / und öffnet uns die Thür
Aus Angst zu Freud und Ruh: GOtt lebt; was trauren wir?

GOTT liebt: was trauren wir? Wir fühlen manche Plagen /
Es wird uns Hertz und Geist und Bein und Marck zerschlagen
Aus Liebe / nicht aus Haß; was schreiben wir ihm für!
Er hilfft uns / wenn es gutt / GOTT liebt: was trauren wir?

In diesem Gedicht, das nur zweistrophig ist, besteht ein sinngemäßer Zusammenhang durch die Leitwörter zwischen I und II; „lebt" in I, 1, I, 4 wird in II, 1 bezw. II, 4 gewandelt in „liebt". Das Wort „Gott" steht Z. 1; 5; 8 in Großdruck, Z. 4 dagegen kleingedruckt! An diesen Kennmalen abgefaßt, ergibt sich im Gedicht die Dreistufung: erster Würfel: 1—4, zweiter 5—7, dritter 8. Schon der erste hat eine Aufhöhung durch „GOtt" in der Mitte seiner Schlußzeile, doch, da in Kleindruck in Erscheinung tretend, kommt ihm nicht die Bedeutung zu, die „GOTT" in Mitte Z. 8 hat. Hier in Z. 8 erfolgt die Aufhöhung des Gesamtgedichts, das Wort hängt hier doch im Gedichtraum, zurückscheinend auf die „Grundlinien" des ersten und zweiten Würfels, die (Kennmal „GOTT"!) durch Z. 1 und Z. 5 gebildet werden.

„Eitelkeit" hat den Umbruch in Z. 17 und 19; es ergeben sich die Maßzahlen 16 : 2 : 2. — „Die Zeit läßt ihre Flucht . . ." gibt gehaltlich eine Betrachtung über die Nachteile der Eitelkeit. Diese Beobachtung reicht bis Z. 9 enschließlich (erster Umbruch); es folgt die Frage an die „Bürger dieser Erden" in den Z. 10—11; nach der Frage steht (zweiter Umbruch!) die Einschränkung: „Wenn ihr doch aus Staub und Asche seyd" (Z. 12), die dem Sinne nach das „Wenn" einfach entfallen lassen könnte. Die Maßzahlen: 9 : 2 : 1.

Die „Vergleichung des Jahres und menschlichen Lebens" krönt jede der IV Strophen mit einem stets gleichbleibenden Reimpaar, die V. dagegen, die Schlußstrophe, bringt in Z. 12—14 den Gegensatz. (Z. 14 in I—IV: „Er liegt im Grab / als hätt er nie gelebet", dagegen V, 14: „Er lebt auffs neu / als wär er nie gestorben". I—IV haben den Charakter der Aussage, V aber spricht die Rettung: „Doch mögen . . .". V, 11 bringt „Wenn die Tage der Ruhe verstrichen . . ." gegen I—IV 11: „Wenn neun Monate seyn verstrichen . . ."; Ausblick im Ende: „Er lebt auffs neu . . .". — „Das junge Jahr . . ." erfährt in der Abfolge den Umbruch bei Z. 10, 13, — Maßzahlen 9 : 3 : 2.

Das Sonett „Marini" zeigt wieder die Umrißerweichung des Reimbildes. Während das erste Terzett noch c/ c/ d/ reimt, bringt

das zweite zwei klingende Reime: e` e` d/. Umbruch in Z. 9 („Was hat er . . .“) und in Z. 13 („So . . . daß . .“). — Die folgenden drei Zweizeiler und das kleine achtzeilige Gedicht vergleichen zwischen Vergänglichem und Vergehendem.

Die „Sinn-Bilder und Wahlsprüche“: die ersten neun sind durch Reim einander verbunden, im neunten der Ausblick: „Biß uns der Tod im Grabe sucht“, der die neun Sinnsprüche öffnet. Die folgenden Wahl- und Sinnsprüche sprechen die Vergänglichkeit des Irdischen.

„Gedancken über einen großen Wind-Sturm und gesunckenen Berg“: das Gedicht bindet Str. II mit I, dagegen ist II eigener Rahmung („Wo soll ich hin? steht I, 1, 13; II, 1, 13; dann tritt in III an dessen Stelle: „Bleib Seele feste stehn“ (in Z. 1, 13).

Unter der Überschrift „Tauff- und Pathen-Wünsche“ sind dreißig kleine Gedichte zusammengefaßt. Sie alle beginnen mit der Aussage, sprechen dann vom Segen der Taufe und wenden sich dem „Heyle“ und der „Seligkeit“ zu. Eine Ausnahme bildet lediglich das achtzehnte Gedichtchen, das (H.-S. S. 114) den Schlußausblick nicht gewährt. Alle anderen lassen deutlich den Umbruch im Schluß des Gedichts aufzeigen. So weisen die 29 kleinen Gedichte eine „Öffnung“ in ihrem „Oben“ auf.

„Seelen-Ermunterung“ zeigt die Dreistufung erneut, ebenso die Auflichtung. Der erste Raumkörper (I—III) wird von dem zweiten (IV) und dem dritten (V) überstellt. Dabei kreisen IV und V in den unteren Raum hinein: sie haben auch die Rahmenzeile (wie I, der „Grund“ des ersten Kerns): „Seel Ewig / es ist Zeit von hinnen zu gedencken“. Kennzeichnend ist dabei, daß sich die letzte Zeile dem Jenseits zuwendet (V, 5); statt „von hinnen“ heißt es hier „an Himmel“. Auch unterscheidet sich in der Abfolge V noch von IV, IV stellt noch ein Tatsächliches hin, während V eine Mahnung an das Kommende (an den Tod) bedeutet; so ist hier der Raum von einer lichteren, entdichteten Sphäre erfüllt. Und in dem Gesamtinnen des Gedichts hängt wieder der Stern „Gott“, der es im Hochraum mehr und mehr erhellt: „Gott“ steht II, 2; IV 2; dann — in der Mitte! von — V, 4: in die letzte Strophe hineingehängt, strahlt der Stern, im Innen, wohl vom „Umriß“, von der Schale umhegt.

Drei Körper zeigt auch das Formbild von „Sterben ist nicht Rosenbrechen“ (Umrißverjüngung der Einzelstrophen durch Reimgebung a/ b` a/ b`, c` c`). Sie sind in der Abfolge verstrafft in VII. 5 und 6. — „Gedult und Hoffnung“ hat die „Grenzlinien“ der Dreistufung in IV, 6, wo der Terminus ganz an das Ende der Zeile gerückt ist, und in VIII, 6. Str. IX aber nimmt „Gedult“ und „Hoffnung“ getrennt in den Höchstraum, um, wie vorher, die Überschrift

noch einmal aufzunehmen, und zwar hineinzunehmen in die Dachzeile des Gedichtes.

„O Tod / wie bitter bist du" hat den Tiefeneinfall von oben her: I, III—VI nennen den „herben Tod"; II sagt „blasser Tod"; VII „stiller"; IX „selger Tod". Man beachte die durch die Differenzierung entstandene Auf-lichtung: vom „blassen" über „stillen" und „sanfften" Tod geht die Begriffsauftönung und Durchhellung bis zu „selgen" Tod. Dazu in X der Aufwurf, hier auch „HERR" (großgedruckt) erstmalig in Anrede ausgesprochen. Außerdem die Dreistufung: alle Eingangszeilen künden: „wie bitter bistu" in I—VI (erster Würfel), zweiter Würfel: VII—VIII („wie leichte bistu"), dritter: IX („wie süsse bistu"), darauf X, die Wölbung über der Wölbung (Verhältnis der Strophen 6 : 2 : 1 : 1). — — „Ich soll nunmehr . . ." stuft I—VIII, IX—XI („ich bin gewiß") und XII — Maßzahlen 8 : 3 : 1. — „Freue dich bekränckte Seele . . ." (Verjüngung im Reimbild: a` b/ a` b/ c/ c/ d` d`): I, 1—4 wird IX, 1—4 = in der Schlußstrophe wieder aufgenommen. — „HErr / die Stund ist angebrochen . . ." das Gedicht öffnet sich mit der erstmalig und einmalig — in den Schlußzeilen (VI, 5, 6) — ausgesprochenen Bitte „Du mein Alles / du mein Ich / JEsu / komm und hole mich!". — „Nun hab ich überwunden . . ." hat die Aufhöhung in XV und XVI: „Darum . . .". Hier die Ablichtung: „GOtt" steht („Christi Blut" I, 2; „JEsus Mund" XIV, 2): VI, VII, VIII, X, XIII und XVI — Mitte der Schlußzeile.

Die „Sarch-Gedancken" führen von der Betrachtung über die Wohlgeborgenheit des Menschen im Sarge zu der Anrede an Gott in Z. 17—18 (im Gedichtende): „Mein JEsus schleust nach mir die Thüre selber zu / Und weckt mich / wenn es Zeit / zur Himmels-Lust und Ruh!" Umbruch in Z. 13 und 17 (hier durch „Mein JEsus" . . .). Z. 13—16 verstrafft 1—12: mehr neue Bezeichnungen, knappere Schilderungsbreite, die hier im Gegensatz zu 1—12 in jeweils einer Zeile abgefaßt ist. So ergibt sich die Würfelung 1—11; 12—16 (zweiter Würfel); 17—18 (dritter W.). „JEsus" erst- und einmalig im Hochraum des Gedichts: Z. 17. —

Der „Fidei-Commissarische letzte Wille" nennt bezeichnenderweise das Wort, das den thematischen Punkt des Gedichtes darstellt, erst gegen das Ende des Ablaufes („Testament" in Z. 31, Mitte). Reimbildverjüngung: durchgängig I—VI a/ b` a/ b`, c` c`.

Die „Sonntags- und Fest-Gedancken" enthalten 82 Sinnsprüche, die meist Zweizeiler sind; sie sprechen durchweg die Bitte an Gott um seinen Segen aus. Ausnahmen: Nr. 7 (H.-S. Seite 132), hier, im Sechszeiler, Verstraffung in der Schlußzeile; Nr. 32 (H.-S. 136): 6 Z. mit Verstraffung im Schluß; Nr. 35 (H.-S. 136):

„Weg bange Grabes-Furcht! Mein JEsus liegt im Grabe
Was fehlt mir / wenn ich den zum Schlaff-Geferten habe?
Weg zage Todes-Angst / mein Jesus lag im Grabe /
Was fehlt mir / wenn ich den zum Aufferwecker habe?"

Diese Entdichtung: 2 ist mit 4 verbunden, beide Zeilen sprechen die besinnliche Reflexion aus, während 1 und 3 ein Konkretum bringen. Das zieht doppelte Stufung nach sich. Im Gesamtzuge des Vierzeilers diese Aufhöhung: ihre Kennmale: Z. 1: „liegt", 3: „lag"; 2: „Schlaff-Geferten", 4: „Aufferwecker"; = im „Grund" des Gedichtes die Aussage, daß Jesus im Grabe i s t, während es oberhalb im Verlauf heißt „w a r", 2 sagt ferner; i s t „Schlaff-G e f e r t e, 4 aber: w i r d „A u f f e r w e c k e r" s e i n. Nr. 46 (H.-S. 138), gleichfalls ein Vierzeiler, bringt in Z. 3 die Bitte; Nr. 47 (Dreizeiler) spricht ebenso die Bitte aus in 2: „Gieb / daß . . .".

Der Rückblick des Dichters, die „Betrachtung funffzig-jährigen Lebens-Lauffs" hat dreiundfünfzig Strophen (nur klingende Reime verwenden VII, XIX, XXVI, XXXIII, XXXXVII). Sie beginnen mit einer Darstellung des Erlebten jeweils in der Einzelstrophe, um daran sofort die Reflexion anzuschließen. Die Jahresabfolge stellt den gegebenen Duktus für die Betrachtungsfolge. Und damit mag es zusammenhängen, daß eine Stufung nicht eintritt. Doch verstrafft der Dichter das Erlebte und Reflektierte, wie er es in den Einzelstrophen gestaltete, im Schluß des Gedichts. Das Bitten zentriert sich in Str. LIII, hier bricht der ganze Anspruch an die göttliche Macht auf: „HERR, rechne nicht mit mir . . .". Äußeres Zeugnis dafür ist die Tatsache, daß das Gedicht das Wort „Herr" in der Dachstrophe in Großdruck erscheinen läßt, nachdem „HErr" schon vorher genannt worden war (in II, XI, L). — Das folgende Gedicht: bis Z. 43 reicht die Aussage vom sterbenden Agagus und die eingetragene Reflexion. Umbruch in Z. 43: „Quid sit mors? Quo ducat? . . .". Zweiter Abfolgeneinschnitt in 53—54 („Contra vim mortis tutum si quaeris asylum, Ecce! patent precibus patientis vulnera Christi — wenn du gegen die Macht des Todes einen sicheren Schutz suchst, siehe da (bedenke!) es stehen deinen Bitten die Wunden des leidenden Christus offen . . ."). Erster Würfel: 1—42; zweiter: 43—53; dritter: 54—64. Im dritten, in der Höhenlichtung, der Stern: das Wort „Christus". Hier wird es erstmalig genannt, und zwar Z. 54, 55, 59, 60. In Z. 59 steht es zweimal, und beide Male in der Mitte der Zeile, noch einmal überhöht von dem in Z. 60 angeführten.

Die „Todes-Post zu dreyen Stimmen" hat auch die drei Stufenfolgen: I—VIII, die von der dunklen Trauer künden, IX—XII, die die „Fröliche Zeitung" aus dem Jenseits melden, und XIII

(Alle drey Stimmen"), hier die Bitte, die Verstraffung des Voraufgegangenen, die Erwartung des Zukunftwunders, der „Ausblick". Im ersten Würfel wird „Gott", „Erlöser", „Herr" nicht genannt. Erst XI, 2; XII, 2 bringen das Wort „Erlöser" bezw. „JEsu". XIII jedoch, der Schlußaufsatz, läßt das Wort „JESU" großgedruckt erscheinen. — In „des Leydens maß ist voll / . . ." (Reimbildverjüngung a` b/ a` b/, c` c`) ist die „Öffnung" des Gedichtes in XI: „Diß / Seele / laß dir selbst wie andern seyn gesagt . . ."; XI, 1 greift zurück auf den „Grund" des Gedichtes, die „Seele" wird ebenfalls angesprochen in II, 1.

„Laßt Solyms Mauren Voll Freude stehen , Ich will ins Trauren Mit JEsu gehen . . ." — mit diesem Gedicht schließt die Sammlung „Himmel-Schlüssel" ab. Zu beklagen den Opfertod des Herrn, wandert der Dichter noch einmal den Weg auf den Ölberg. Noch einmal klagen die Marter des Herrn in Abschatz' inniger Sprache nach, noch einmal beschwört der Dichter die Herzen zur Buße (in III u. ff.). Aber auch dies Gedicht hat nach der Schilderung all der Marter in seinem Schlusse die frohe Hoffnung auf die zukünftige Erfüllung —

„Flutt / Blutt gemenget
Fliest zu der Erden /
Wen diß besprenget
Kan selig werden.
Solch Labsal fange
Betrübte Seele /
Wenn dir gedrange
Aus dieser Höle.
So wird dein Leyden
Dir leichte fallen /
Und du mit Freuden
Gen Himmel wallen."

Auch dies letzte Gedicht der Sammlung „Himmel-Schlüssel" hat in seiner „Höhe" den Ausblick:

Auch es schließt den Himmel auf.

V. Eine Abhellung.

Eine „Abhellung" möge hier der „Wechselseitigen Erhellung" voraufgehen.

Eine Abhellung wird immer ein Gegebenes in den Mittelpunkt der Betrachtung rücken, um es, in Abstellung gegen ein

Seitenstück, desto mehr heraufzuheben; dadurch wird die dem Gegebenen eigentümliche Formstruktur besonders profiliert in Erscheinung gebracht. Abzuhellen ist hier die formale Struktur des Abschatzschen Gedichts gegen ein Seitenstück.

Zur geistigen Mitte hat diese Schrift formanalytische Untersuchungen an den „H.-S.", die in ihrem Gesamt in Beziehung zu setzen sind zu Gegenstücken aus dem Bereich der Schwesterkunst. Hier hellen wir zwei Gedichte gegeneinander ab, und zwar das „Abendlied" Paul Gerhardts und das im Anschluß daran von Abschatz geschriebene „In Morgen-Andacht veränderte Abend-Lied" [33]). Auch hier steht die innere Form der beiden Gedichte zur Frage.

Eine Gesamtüberschau der Form der 131 Gedichte Paul Gerhardts zeigt, verglichen mit dem Ergebnis einer Formbetrachtung der Abschatzschen Gedichte, daß diese mehr gefaßt, erstellt sind, während jene, formstrukturell gesehen gegen die des Verfassers der „H.-S.", ein schlichteres Formbild bewähren. Die „Geistlichen Lieder" sind durchweg von größerer Strophenzahl in den Einzelgedichten. Ihre Form steht „außerhalb der Zeitströmung. So z. B. bedient sich Paul Gerhardt nur gelegentlich der Alexandriner" [34]), und ein Sonett etwa wird man vergeblich bei ihm suchen, die im italienisch-barocken Formwillen beheimatete Bauform ist, wie wir sahen, dagegen von dem Übersetzer von „Adimaris Schertz-Sonnetten" häufig gebraucht worden.

Verwandt jedoch zeigt sich die innere Form der Gedichte Paul Gerhardts mit der der H.-S. in der Gemeinsamkeit, im Schluß den „Ausblick" zu haben. Wir kennen aus den voraufbehandelten Gedichten Abschatz' diese Eigenschaft, gleichfalls sieht man sie an den „Geistlichen Liedern". „Ein weiteres schönes Kennzeichen des Baues der Lieder ist der kräftige Schluß, die gehobene Stimmung am Ende. Mag vorher die Stimmung noch so traurig sein, er (P. G., Verf.) ringt sich siegreich durch zur Höhe himmlischer Beseligung" [35]).

Das 1647 geschriebene „Abendlied" ist 9 Strophen lang, während das Abschatzsche 8 Str. zählt. Die erste lautet bei Gerhardt:

Nun ruhen alle Wälder,
Vieh, Menschen, Städt und Wälder,
Es schläft die ganze Welt:
Ihr aber, meine Sinnen,
Auf, auf! Ihr sollt beginnen
Was Eurem Schöpfer wohlgefällt.

---

[33]) Text: V. Schmidt 307, H.-S. 8; vgl. Wegener 74.
[34]) Petrich 189.
[35]) Pachaly 502.

Abschatz:

Nun klingen alle Wälder /
Vieh / Menschen / Städt und Felder
Sind von dem Schlaff erwacht /
Mein Hertze / laß dich hören /
Sey deinem Gott zu Ehren
Auff einen Lob-Gesang bedacht.

In beiden Strophen die von beiden Dichtern gepflegte Öffnung des Gedankenablaufs, je mehr sich die Strophe erstellt (1—3 „Natur-Aussage", 4—6: „Ausblick" gemeinsam). Vergleicht man jedoch weiter, so ergibt sich der Unterschied: man hört beim „Abendlied" sofort den Gerhardtschen Herzton heraus: den transzendentalen Impuls, der — gegen Abschatz — jach aufspringt: „Auf, auf! ihr sollt beginnen . . .". Abschatz dagegen dämpft: „Mein Hertze laß dich hören . . .", und das am erwachenden Morgen des Tages, während Gerhardt seine ursprüngliche, lebensnähere Frische in der Ruhe des Abends zum Klingen bringt!

Bei Gerhardt: auch in den folgenden Strophen der springende, sofort transzendental hochstoßende Impuls (I—VI haben nach Z. 3 den Doppelpunkt, das Gedicht Abschatz' dagegen zeigt ihn nur nach II, 3). Und in beiden Gedichten die Öffnung des Gesamtgedichts gegen den Schluß hin: beide blicken in ihren Endstrophen in die himmlische Zukunft aus (A. in VIII, G.: VIII, IX).

Wichtig jedoch dieser fernere Unterschied: Das Abschatzsche Gedicht hat den Hochraum, der im Gegenstück fehlt: A. VI—VIII ist ganz durchlichtet und erfüllt von dem religiösen Gedankengehalt, von der Reflexion, G. aber hat dort noch in VI und VII den Wechsel „Natur-Besinn" (in jeder Strophe wie in I—V der Umbruch nach der 3. Zeile).

Abschatz hat sich hier engstens an das Gedicht Gerhardts angeschlossen, er hat Worte daraus entnommen, sogar die ganze Zeile G. I, 2. Trotzdem bleibt er seiner Formgebung treu und hängt einen umfangreichen hellen Hochraum in das Innen seines dichterischen Gebilds. So sei nach der Beobachtung der Abfolge in beiden Gedichten das Ergebnis der Untersuchung auf die zusammenfassende Formel gebracht: dort mehr der dichterische Impuls, hier mehr die Zügelung durch einen wachen Formwillen, der mehr erstellt als schwingt, mehr formt als gehaltet. —

Und auch an dieser Abhellung kann abgelesen werden: das religiös-lyrische Gebild des Künstlers, der in seinem Schaffen vom italienisch-barocken Formwillen weitgehend belangt ist, bleibt formbestimmter, Formgesetzen mehr unterstehend als das Gedicht des zunächst aus bekenntnisfrohem Drange heraus gestaltenden Sängers.

Steht hier nicht auch, um das von G. Müller formulierte Begriffspaar anzuziehen, „Persönlichkeits-Abdrucks"- gegen „Persönlichkeits-Ausdrucks"-Dichtung? Wir bejahen es, obgleich wir wissen, daß unter der Abschatzschen Formstrenge dennoch Innigkeit und lyrische Kraft blühen, wie es ja gerade auch durch die Umarbeitung des Abendliedes bewiesen wird. — Und so mag die skizzierte Abhellung die Abschatzsche Formstruktur noch näher beleuchtet haben. Die „Wechselseitige Erhellung" soll nun folgen.

VI. Gesamtergebnis und Erhellung.

Die Methode der Untersuchung war bestimmt vom Blick auf das Statisch-Plastische und von dem Raumgefühl. Diese beiden Faktoren mögen auch den Einteilungsnenner abgeben für die Übersicht über das Gesamtergebnis der einzelnen Analysen.

Die Wandung, die Schale ist das natürliche, gegebene Objekt für die Betrachtung vom statisch-plastischen Gefühl her. Wir sahen: das Gedicht sockelt sich empor. Es war in seinem Aufstreben gebunden an Verhältniszahlen, die, je mehr das Gedicht sich erstellte. je mehr es in das Hoch des Auf-baues kam, immer kleiner wurden. Auf größeren Blöcken türmte ein wacher, die Maße wohlverteilender Formsinn einen zweiten Würfel, der jedoch schon kleineren Umfanges war als der, der für ihn den Grund bildete. auf dem er ruhte. Ein dritter, mit noch kleinerem Maße ausgewogener Würfel krönte den Gesamtbau, dessen drittes Glied er war. Und im fortschreitenden Zuge der Aufhöhung fand ein mähliches Erweichen der Umrißkonturen statt. Weicher und gewellter wurden die Außenkanten. je höher das Gedicht stieg; und im Kulm erfuhren seine Baulinien eine Einmuldung, Dehnung und Wölbung. Sockelung und Wölbung — in gleichem Zuge erhebt sich der hohe Sakralbau des architektonischen Barock . . .

Und den Wesenspunkt — seinen Wesenspunkt hielt das Abschatzsche Gedicht in seiner Höhe. Das, was ihm heilig, wert, wichtig erschien, stellte es in seinen Obenraum, und zwar in dessen schützende Mitte, nicht dem von außen schauenden Auge sichtbar. Wie im Barockdom die Weiße Taube im Laternenscheitel schwebt, so nahm das geistliche Gedicht das Wort „Gott" und heftete es hoch in den Schluß, in die Schlußzeile. Von dort herab strahlte es seinen Glanz in den Innenraum. Und die ganze Wandung des Gedichtes stufte sich dem einen Wort entgegen, die es oben in seiner Wölbung beschützte und umgab.

Sockelung — das ist, so verdeutlicht, die eine Kategorie, die sich aus dem Formtypus der Abschatzschen „Himmel-Schlüssel" gewinnen ließ.

Im Gedichtinnen aber wurde leichter und beschwingter das Wort, je mehr es die Stellung im „Oben" erhielt. Auf dem „Grund" noch an das tatsächliche Geschehen geknüpft, entledigte es sich seiner konkreten Enge und näherte sich der ewigen Weite, je höher es stieg. Mit ihm stufte sich die Gedankenabfolge, die meist durch einen zweifachen Umbruch in drei Felder gestaffelt worden war, empor. Es stand dort in der lichten Helle, wo der Gedichtgehalt seine Lösung, seine Entstofflichung erfahren hatte. es stand in der Höhenlichtung . . . In der gleichen Höhenlichtung, die sich abwärts dem Gedichtinnen mitteilte und den Tiefeneinfall hervorrief; von hier aus geschah die Durchlichtung des Innern. Und hier ist auch der Ort, wo das im Gedicht Gesagte seinen „Ausblick" erhielt, wo es dem Ewigen zuströmte, wo es von „Heyl" und „Seligkeit" sprach und die Bitte an den Schöpfer aussprechen ließ. Die Höhenlichtung, die so verschiedene Helligkeitsfelder im Gedichtinnen bildete, die das wesentliche Wort in sich hält (wie auch die Wandung es hielt), — diese Höhenlichtung „öffnete" das Gedicht — sie ist die andere Kategorie für den Formtypus der behandelten „Himmel-Schlüssel" Hans Aßmann von Abschatz'.

„Sockelung" und „Höhenlichtung" — diese beiden Kategorien können nunmehr ganz übertragen werden in das Gebiet der Schwesterkunst. Und daß dort Entsprechungen vorliegen, ist offenkundig. Der hohe Sakralbau des Barock ließ Fassade und Kuppelraum sich aufstufen, und „Sockelung" hat auch dort statt. wenn er Treppen aufteilt, der Säule die ihr eigentümliche Windung gibt, wenn er die Empore an seine Wandung hängt, wenn er die Ovalkuppel mit der Laterne übersteigert. Und hier, im Kuppelraum, liegt auch das Begebungsfeld der Höhenlichtung.

Hier, in der Höhe des Sakralbaus, west und gestaltet sich erst recht die barocke Gottesanschauung. Hier hängt sein Wesensstern . . . Höhenlichtung — das ist auch die Heimat der anderen Punkte barocker Seh- und Erlebensweise: des Gewißheitskriteriums in der Glaubenshaltung ebenso sehr wie das Angelsterns in der Literatur.

VII. Der „Ausblick".

„Non Coronabitur Nisi Legitime Certaverit" . . .

Gotik blieb in Stadt und Dorf. Die Dome von Ulm, Marburg, Wien, Köln, die Münster zu Straßburg und Freiburg, die Dorf-

kirchlein am Rhein halten sich mitten in der Gemeinde. Ehedem suchten sogar die kleinen Häuser und Hütten, eng an sie angelehnt, bei ihnen Schutz. Der schlank in die Transzendenz aufeilende Turm: der die Gläubigkeit der Gemeinde zusammenfassende und sie aufweisende Finger zum Himmel. Jach und kühn reißt er das Auge des Beschauers himmelwärts . . . Auf-sturm ist das alles.

Barock aber — breit ausladende Treppen führen zu ihm hinauf, es bevorzugt die Höhe, wo irgend sie sich ihm bietet. Ob der Donau thronen Dürnstein und Korneuburg, vor allem aber Meister Jakob Prandtauers Werk: das Stift Melk. In seiner schimmernden Kühle, zwischen Emporen eingeklungen, vom Höhenlicht betont und betönt, steht der hoch aufgereckte Altar, und in seinem Oben, von einer machtvollen Krone überdacht, steht der Stirnspruch: Non Coronabitur Nisi Legitime Certaverit . . .

Das Stift selbst: eine einzige Festung Gottes. Hoch auf einem Eiland ist es weit in die Donau vorgestreckt, weit kragt es sich vor, in den Strom hinein. Würde dies gewaltige Schiff von seinen Ankern gelöst, es fände keine Reise gotisch-jach gen Himmel, es müßte in den Lüften schwimmen, z w i s c h e n Himmel und Erde . . . Stift Melk, Kronzeuge barocken Bauwillens: fürstliche Predigt ist das alles . . .

Gotik ist noch unbedingtes Ja in seiner Bauform, in seiner Gewißheit. Hier aber, im Barock, schließt sich die Gewißheit schon an ein Kriterium. Hier steht das Ja schon in Verteidigungsstellung: das „Non-Nisi" ersteht, erwächst zur machtvollen, alle Kunstmittel einspannenden Predigt . . . Das „Nisi" ist noch erdzugewandt . . . Die zwölf Altarstandbilder in der Stiftskirche haben die barocke Schräg-Kopfhaltung der Gestalten, wie es kaum im Barock eine Skulptur gibt, deren Haupt nicht in Schräghaltung gebildet ist . . .

Über all dem aber steht das Wort, das die ganze Fürstlichkeit, den Willen zum Absoluten des Barock einfängt, das Wort des barocken Heilsgewißseins, das Wort, das auch in die Geistliche Dichtung des schlesischen Freiherrn eingeschmolzen ist, das Wort der Höhenlichtung, jenes Wort, das von der Höhe des Stiftportals zu Melk seinen Glanz in die Lande trägt:

Absit Gloriari Nisi In Cruce.

Lebenslauf.

Am 6. Dezember 1905 wurde ich als Sohn des Stellmachers Anton Meyer und seiner Ehefrau Agnes geb. Duwenstetter zu Bochum geboren. Nach fünfjährigem Besuch der Volksschule ging ich Ostern 1917 auf die Goethe-Oberrealschule in Bochum über. Ab Ostern 1923 besuchte ich die Höhere Handelsschule zu Bochum, an der ich ein Jahr später die Abschlußprüfung ablegte. Im Anschluß daran kehrte ich zur Goethe-Oberrealschule zurück, hier erhielt ich Ostern 1927 das Zeugnis der Reife. Ich studierte Deutsch, Geschichte, Philosophie und Englisch an den Universitäten Marburg, Heidelberg, Wien und Münster. Deutsch hörte ich u. a. bei den Herren Professoren Günther Müller, Josef Nadler, Friedrich Panzer, Julius Schwietering und Harry Maync, Geschichte bei den Professoren Anton Eitel, Hermann Wätjen und Karl Hampe, Philosophie bei den Professoren Erich Jaensch, Karl Jaspers und Martin Heidegger, Englisch bei den Professoren Wolfgang Keller und Max Deutschbein. In den Fächern Deutsch, Geschichte und Philosophie legte ich am 1. Juli 1935 an der Westfälischen Wilhelms-Universität die mündliche Doktorprüfung ab.

Anton Hans Meyer.